Katalog 60

2025

AUGENSCHMAUS

EYE CANDY

Katalog 60

2025

KUNSTHANDLUNG

HELMUT H. RUMBLER

INHABERIN: PETRA RUMBLER

60313 FRANKFURT AM MAIN · KALBÄCHER GASSE 8

TELEFON +49(0)69-29 11 42

drweis@beham35.de · www.helmutrumbler.com

HEINRICH ALDEGREVER 1502 Paderborn – Soest 1555/1561

1 *Liebespaar auf einer Bank.* *1529*

Kupferstich. 5,2 cm im Durchmesser
Bartsch, Hollstein und New Hollstein 173
Provenienz: Doublette der Albertina, Wien (Lugt 5e und 5h)

Es ist ein offenbar ganz unwirtlicher Ort, an dem der junge Aldegrever hier einen modisch herausgeputzten, schon etwas in die Jahre gekommenen Galan sich ein Stelldichein mit seiner jungen Begleiterin geben läß. Zum Liebeshändel hat sich das ungleiche Paar auf einer harten hölzernen Bank vor einem ruinösen Lattenzaun niedergelassen, der wohl alles andere als einen blühenden Liebesgarten einfriedet. Und handelseinig ist man sich geworden über die süße Liebesfrucht, die Birne, die sie ihm darbietet. Seine Hand gibt, die ihre nimmt und füllt damit ihre schon prall gefüllte Geldbörse, die sie unübersehbar unterhalb eines großen Schlüsselbundes am Gürtel trägt – und sucht, während er noch ganz von seinen sinnesfrohen Erwartungen in Bann gezogen scheint, schon ganz unverhohlen nach dem nächsten Freier, indem sie uns fixiert.

Ganz ausgezeichneter Abzug. Mit hauchfeinem Rändchen um die Einfassung bzw. auf derselben geschnitten. Alt-montiert auf der Sammlungsunterlage der Wiener Hofbibliothek mit den späteren Stempeln der Albertina.

1524
AG

HEINRICH ALDEGREVER 1502 Paderborn – Soest 1555/1561

1 *Lovers Seated on a Bench.* *1529*

Engraving. Diameter 5.2 cm
Bartsch, Hollstein, and New Hollstein 173
Provenance: duplicate from the Albertina, Vienna (Lugt 5e and 5h)

The young Aldegrever has chosen a seemingly inhospitable setting for a rendezvous between a dandified gallant, already somewhat long in the tooth, and his young companion. For their lovemaking, the unequal couple has seated themselves on a hard wooden bench in front of a dilapidated picket fence that encloses scenery that is anything but a blossoming garden of love. They have come to an agreement, meanwhile, about the sweet fruit of love, embodied by the pear she proffers to him. His hand gives, her takes, as she fills the already bulging money purse that dangles conspicuously from her belt below a bunch of keys – while her suitor appears to be entirely under her spell, fixated on the anticipation of sensual delight, she fixes the viewer brazenly with her gaze, already on the lookout for her next client.

A quite excellent impression. With extremely fine borders around the framing line or cut down to it. Still mounted on the old collection support of the Court Library of Vienna, and with the later stamp of the Albertina.

HEINRICH ALDEGREVER 1502 Paderborn – Soest 1555/61

2 *Ornamentfüllung mit aus dem Unterleib eines Satyrs aufsteigendem Rankenwerk.* 1552

Kupferstich. 14,0 × 4,4 cm, cm
Bartsch; Hollstein und New Hollstein 284
Provenienz: P. Mariette 1669 (Lugt 1790)
Graf Moriz von Fries (vgl. Lugt 2903) mit dem Namenszug
seines Sammlungskonservators F. Rechberger 1806 (Lugt 2133)
Doublette der Albertina, Wien (Lugt 5[e] und 5h)
Deutsche Privatsammlung

Eine der bizarrsten Ornamentschöpfungen Aldegrevers aus der reifen Spätzeit des Künstlers in einem superben Abzug von schönster Brillanz und Klarheit.

Gleichsam einer skurrilen Laune folgend, hat der Künstler das streng symmetrisch gebildete Rankenwerk aus dem Unterleib eines liegenden Satyrs entwickelt. Anregung zu dieser kuriosen Idee mag ihm einer der berühmtesten Ornamentstiche von Agostino dei Musi, gen. Veneziano geboten haben (B. 559), worauf bereits C. P. Warnke hingewiesen hat. Venezianos Motiv nur lose durch ein Band verbundener Satyrbeine, die in ihrer abgewinkelten Position spiegelbildlich in entgegengesetzte Richtungen zeigen und so den Ausgangspunkt seines überaus phantasievollen Groteskenornaments bilden, scheinen bei unserem westfälischen Meister unmittelbar anzuklingen, wenn er uns, aus ungewohnt tief gewählter Perspektive, mit dem Unterleib eines mit lasziv gespreizten Beinen daliegenden Satyrs konfrontiert, aus dessen wild wucherndem Schamhaar sozusagen ein ganz geordnetes Rankenwerk sprießt. Daß Aldegrever hier seine italienische Vorlage geradezu virtuos zitiert und paraphrasiert, belegt die Wahl des zentralen Motivs. An die Stelle von Venezianos Medusenhaupt setzt er nun eine Satyrmaske mit aufgerissenem Mund.

Aldegrever hat seinen Ornamentstich in einer detaillierten, annähernd formatgleichen Zeichnung im Gegensinn vorbereitet. Sie hat sich im Rijksmuseum, Amsterdam erhalten.

Mit hauchfeinem Rändchen um die Plattenkante. Bis auf geringfügige Papierausdünnungen in den Ecken, in unberührter Frische.

Selten so schön.

HEINRICH ALDEGREVER 1502 Paderborn – Soest 1555/61

2 *Ornamental Panel with Tendrils Ascending from the Belly of a Satyr.* 1552

Engraving. 14.0 x 4.4 cm, cm
Bartsch; Hollstein and New Hollstein 284
Provenance: P. Mariette 1669 (Lugt 1790)
Count Moriz von Fries (cf. Lugt 2903) with the signature of his collection curator F. Rechberger 1806 (Lugt 2133)
Duplicate from the Albertina, Vienna (Lugt 5e and 5h)
Private collection, Germany

One of Aldegrever's most bizarre ornamental creations from the ripe late period in a superb impression of the most beautiful brilliance and clarity.

As though, in pursuit of some whimsical fancy, the artist has devised a strictly symmetrical tendril ornamentation which rises from the belly of a satyr. As C. P. Warnke has remarked, Aldegrever may have drawn inspiration for this curious notion from one of the most celebrated ornamental engravings of Agostino dei Musi, called Veneziano (B. 559). Veneziano's motif of satyr legs connected loosely by a ribbon, mirroring each other in their angled position and pointing in opposite directions, thus forming the point of departure for a fantastical ornamental grotesque, seem to have resonated strongly with the Westphalian master, who confronts us with the belly of a lascivious reclining satyr, legs spread far apart and seen from an unusually low perspective, from whose wildly proliferating pubic hair a tightly organized tendril ornamentation seems to sprout. That Aldegrever cites and paraphrases his Italian model here with great virtuosity is confirmed by his choice of central motif. In place of Veneziano's head of a Medusa, he sets the mask of an open-mouthed satyr.

In preparation for this ornamental engraving, Aldegrever executed a detailed drawing in an almost identical format, reversed left to right. It is preserved in the Rijksmuseum, Amsterdam.

With extremely fine margins around the platemark. In a condition of pristine freshness apart from minimal thinning of the paper in the corners.

Rarely so beautiful.

ANONYM. ENGLAND. XVIII. JAHRHUNDERT

3 *Stehende Afrikanerin.* *Vor 1750*
Nach Rembrandt

Radierung, Kaltnadel und Lavis (?). 14,3 × 8,5 cm
Gersaint 408 (Sujets & Portraits gravés d'après Rembrandt, par différens Maîtres); Bartsch (Apendice: Pieces gravées par différens artistes d'après Rembrandt) 88
Wasserzeichen: Bekröntes Wappen mit Posthorn [oberer Teil]
Provenienz: Earl Spencer, Althorp (Lugt 2341a)

Die erstmals von Gersaint unter den *Sujets & Portraits gravés d'après Rembrandt, par différens Maîtres* als *assez bien gravé, dans le goût de Rembrandt* beschriebene Radierung einer *Mauresse debout*, geht auf eine Kreidezeichnung Rembrandts (Benesch 1077) zurück, die möglicherweise bereits John Spencer (1708-1746), einer der wichtigsten englischen Rembrandtsammler seiner Zeit, erwarb. Die Provenienz des vorliegenden Exemplars aus der Sammlung Spencer in Althorp verdient vor diesem Hintergrund besondere Erwähnung.

Lediglich bezeichnet, halb verborgen von der Schattierung links neben der stehenden Afrikanerin, mit Rembrandts Monogramm ‚Rf' als Reverenz an den Schöpfer der Vorlage, verrät das Blatt nichts über den Künstler, der mit unterschiedlichen graphischen Texturen seinen Eindruck der Zeichnung auf die Kupferplatte übertrug. Da ist zunächst das die Figur und ihren auf die Wand wie auf den Boden geworfenen Schatten definierende Gerüst aus unterschiedlich intensiv geätzten Strichlagen, die sich namentlich im dunklen Inkarnat zu einem fast unstrukturiert erscheinenden, wilden Gespinst aus feinsten Kreuzlagen verdichten. Da sind wenige, höchst effektvoll mit der Kaltnadel gesetzte Akzente, die etwas vom Sfumato der Vorlage vermitteln wollen. Und da ist ein bemerkenswert intensiver, delikat prononcierter Flächenton, der die ganze Komposition hinterfängt, sozusagen die Qualität des von Rembrandt verwendeten Papieres wiedergibt. Dieser Flächenton scheint sich weniger einem während des Druckprozesses absichtsvoll auf der Platte belassenen dünnen Film an Druckerschwärze zu verdanken, als vielmehr das Resultat einer vollflächig aufgetragenen Lavis-Ätzung zu sein, die nur ganz wenige voll befriedigende Abzüge erlaubte.

Der Reproduktion von Zeichnungen widmeten sich in England im 4. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts namentlich zwei Künstler: Arthur Pond und Charles Knapton. Angeregt durch den >Recueil Crozat<, publizierten sie zwischen 1732 und 1736 in loser Folge eine Reihe von Blättern nach Zeichnungen aus berühmten britischen Sammlungen. Im Unterschied zu der hier vorliegenden Radierung scheinen sie jedoch, wie das Pariser Vorbild, für die Produktion von Flächentönen eigene Holzdruckstöcke verwendet zu haben. *Some of these tints have a delicacy close to aquatint* (R. T. Godfrey). Es mag sein, daß Pond, der sich auch erfolgreich als Kunsthändler betätigte und selbst eine bedeutende Rembrandtsammlung besaß, während *his circuit in the Country to Noblemen and Gentlemes houses in quest of buisiness or to copy…*, wie George Vertue in seinen Notebooks berichtet, auch nach Althorp kam, um dort den ebenso passionierten Rembrandtsammler Spencer zu besuchen. Die Rembrandt-Zeichnung mit der Darstellung einer jungen Afrikanerin, die er dort zu sehen bekommen konnte, dürfte ihn dann an des Meisters famose lavierte Feder- und Rötelzeichnung zweier afrikanischer Trommler in seiner eigenen Sammlung (heute im Britisch Museum, London) erinnert und daher sein besonderes Interesse erweckt haben.

Zu der Zeit als sich Rembrandt mit Saskia in der Jodenbreestraat in Amsterdam niederließ, wohnten in seinem Stadtviertel zahlreiche Menschen afrikanischer Herkunft. Die junge Afrikanerin dürfte ihm mit ihrem an einem Henkel getragenen Gefäß, in dem sie möglicherweise Wasser nach Hause beförderte, unweit seines Hauses begegnet sein und zu der kleinen, rasch ‚naar het leven' zu Papier gebrachten Kreideskizze inspiriert haben.

ANONYMOUS EIGHTEENTH CENTURY ENGLISH ARTIST

3 *Standing African Woman.* *Before 1750*
After Rembrandt

Etching, drypoint, and lavis (?). 14.3 x 8.5 cm
Gersaint 408 (Sujets & Portraits gravés d'après Rembrandt, par differens Maîtres); Bartsch (appendix: Pieces gravées par differens artistes d'après Rembrandt) 88
Watermark: crowned coat of arms with posthorn [upper part]
Provenance: Earl Spencer, Althorp (Lugt 2341a)

This etching of a *Mauresse debout*, first described by Gersaint among the *Sujets & Portraits gravées d'après Rembrandt, par différens Maîtres* as *assez bien gravé, dans le goût de Rembrandt*, goes back to a chalk drawing by Rembrandt (Benesch 1077), which may have been acquired already by John Spencer (1708-1746), one of the most important English Rembrandt collectors of his time. Given this circumstance, the provenance of the present impression from Spencer's collection in Althorp is particularly noteworthy.

Signed only with Rembrandt's monogram "Rf" (below the standing African woman, half-concealed by the shadow on the left) as a gesture of respect for the creator of its prototype, the sheet betrays nothing about its author, who transferred his impression of the drawing onto the copper plate using a variety of graphic textures. In effecting this medial transfer, the configuration of lines that shape the figure, along with its shadow, cast on the wall and on the floor, consists of strokes that are etched with differing degrees of intensity, becoming an almost unstructured, wild tangle of extremely fine hatching lines in the flesh areas. There are just a few, highly effective accents executed in drypoint, which attempt to convey something of the sfumato effect of the original. Also present is a remarkably intense, pronouncedly delicate surface tone that suffuses the entire composition, and which seems to reproduce the quality of the paper used by Rembrandt. This surface tone would appear to be less the result of deliberately leaving a thin film of printing ink on the plate during the printing process, and instead the result of a lavis etching across the entire surface of the plate, a process that makes possible only a small number of completely satisfactory impressions.

In the England of the 1740s, two artists devoted their attention to reproducing drawings, namely Arthur Pond and Charles Knapton. Between 1732 and 1736, deriving inspiration from the *Recueil Crozat*, they published a loose series of sheets based on drawings found in celebrated British collections. In contradistinction to the present etching, they seem however to have employed a separate wooden printing block in order to create surface tone, just as with their Parisian model. *Some of these tints have a delicacy close to aquatint* (R. T. Godfrey). It may be that Pond, who was also a successful art dealer, and himself owned an important collection of works by Rembrandt, also went to Althorp during *his circuit in the Country to Noblemen and Gentlemes houses in quest of buisines or to copy…*, as George Vertue reports in his notebooks, in order to visit Spencer, an equally passionate Rembrandt collector. The Rembrandt drawing depicting a young African woman, which he could have seen there, may have reminded him of the master's marvelous pen and red chalk with wash drawing of two African drummers from his own collection (today in the British Museum, London), and hence have aroused his special interest.

During the period when Rembrandt resided with Saskia on Jodenbreestraat in Amsterdam, the neighborhood had numerous residents with African origins. He could have encountered the young African woman carrying a jug of water with a handle, perhaps in order to supply her own home, in the vicinity of his own home, and been inspired to create his small, rapidly executed chalk sketch "naar het leven."

ANONYM. ITALIEN. XVI. JAHRHUNDERT

4 *Tanz der Dryaden.* *Um 1550/60*
Nach P. Milan nach Rosso Fiorentino

Kupferstich. 27,6 × 39,2 cm
Unbeschrieben. Vgl. Robert-Dumesnil VII, pag. 47/48, Nr. 74/I (von II) [R. Boyvin]; vgl. Hebert [R. Boyvin], pag. 124, R. D. 74; Vgl. Zerner [P. Milan] 1; Vgl. Ausst. Kat. >*Rosso Fiorentino…*<, Washington, 1987/88, Nr. 89; Vgl. Ausst. Kat. >*The Renaissance in France. Drawings from the École des Beaux-Arts, Paris*<, Paris, Cambridge, New York 1994/95, Nr. 42; Vgl. *Ruhm der Könige und Künstler…*<, Düsseldorf 1997, Nr. 81
Wasserzeichen: Gekreuzte Pfeile unter sechszackigem Stern (ähnlich Heawood 38, 40, datiert Rom 1553/61)

Unbeschriebene, täuschend genaue frühe Kopie nach dem berühmten, um 1545 entstandenen Kupferstich von P. Milan, die sich am auffälligsten vom Original unterscheidet durch die doppelte Einfassungslinie, die die Darstellung vom Texttableau trennt, sowie durch die Position des Druckprivilegs, der Titelunterschrift und der Künstleradresse.

Die volle Darstellung mit der partiell angeschnittenen Einfassungslinie bzw. mit feinem Papierrändchen darüber hinaus. Mit dem vollständigen Text im Unterrand. Oben in der Mitte ein kurzer Einriß, winzige Fehlstellen im Papier alt hinterlegt und mit der Feder retuschiert. Drei sorgsam geglättete Vertikalfalten. Trotz öliger Papierverfärbung noch eindrucksvoll.

Die Vorlage, der früher Boyvin zugeschriebene, heute jedoch einhellig mit P. Milan in Verbindung gebrachte Kupferstich, geht auf einen Kompositionsentwurf von Rosso Fiorentino zurück, der ein kleines Oval-Fresko im siebten Joch der Nordwand der Galerie Franz I. in Fontainebleau vorbereitete. In seinem kleinen Format beschränkt es sich im Unterschied zum Kupferstich P. Milans ganz auf den Reigen der tanzenden Nymphen, verzichtet also auf den inhaltlich bedeutsamen Baum als Zentrum der Komposition, wie auch die weiteren Angaben zur landschaftlichen Situation, die Büsche im Hintergrund oder die Blumenwiese. P. Milan hat seinen Kupferstich mit einer detaillierten Zeichnung vorbereitet, die sich heute in der École des Beaux-Arts, Paris befindet.

Illustriert ist eine Szene aus den Metamorphosen des Ovid (Met. VIII, 738-884):
… Erysichthon war ein Mann, der das Walten der Götter frech verlachte und nie auf Altären Weihrauch verbrannte. Auch den Hain der Ceres, erzählt man, hat er entheiligt und seine alten Bäume verletzt mit dem Eisen des Beiles. Riesig stand unter denen, bejahrten Stamms eine Eiche: sie allein ein Wald. Gedächtnistafeln und Bänder, Kränze schmückten sie rings: erhörter Gebete Beweise. Oftmals schritt unter ihr der Dryaden Schar ihren Reigen. Oftmals maßen sie auch, mit verflochtenen Händen im Kreise ihn umschließend den Stamm… Auch diesen heiligen Baum fällt Erysichton mit der Axt. Ceres bestraft den Frevler mit unstillbarem Hunger. Er wird übermächtig, daß Erysichthon sich schließlich selbst verzehrt.

Panofsky zufolge, symbolisiert die Eiche die Französische Dynastie. … *And woe to the new Erysichthon, real or suspected, who might drae his axe against the sacred oak!*

Cum Privilegio Regis.

Quæ tuus Stylicidium Atymnis succrevit Borealis.

Roma. Florem. Labor.

ANONYMOUS SIXTEENTH CENTURY ITALIAN ARTIST

4 *Dance of the Dryads.* *Ca. 1550/60*
After P. Milan after Rosso Fiorentino

Engraving. 27.6 x 39.2 cm
Undescribed. Cf. Robert-Dumesnil VII, pp. 47/48, no. 74/I (of II) [R. Boyvin]; cf. Hebert [R. Boyvin], p. 124, R. D. 74; cf. Zerner [P. Milan] 1; cf. exh. cat. *Rosso Fiorentino…*, Washington, DC, 1987/88, no. 89; cf. exh. cat. *The Renaissance in France: Drawings from the Ecole des Beaux-Arts, Paris*, Paris, Cambridge, New York 1994/95, no. 42; cf. *Ruhm der Könige und Künstler…*, Düsseldorf 1997, no. 81
Watermark: crossed arrows under a six-pointed star (similar to Heawood 38, 40, dated Rome 1553/61)

Undescribed, deceptively precise early copy after the celebrated engraving by P. Milan of circa 1545, most strikingly differentiated from the original by the double framing line, which separates the scene from the texted tableau, as well as by the position of the printing privilege, the title caption, and the artist's address.

The complete scene with partially truncated framing line or with very fine paper margins beyond it. With the complete text along the lower border. A small tear above the center, tiny imperfections in the paper backed with old repairs, retouched with pen and ink. Three carefully smoothed vertical folds. Still impressive despite oily paper discoloration.

The model, an engraving previously attributed to Boyvin, today unanimously associated with P. Milan, goes back to a compositional sketch by Rosso Fiorentino that is related to a small oval fresco found in the seventh bay of the northern wall of the Galerie François I in Fontainebleau. Small in format, and in contrast to P. Milan's engraving, the sketch is confined entirely to the circle of dancing nymphs, and hence omits the thematically significant tree at the center of the composition, along with other landscape elements such as the bushes in the background and the flowering meadow. P. Milan executed a detailed preparatory drawing for his engraving, which is preserved today at the École des Beaux-Arts in Paris.

The engraving illustrates a scene from Ovid's *Metamorphoses* (Met. VIII, 738-884): *… The story of Erysichthon […] This monarch scorns the gods, and brought no incense, no offerings to their altars, and one legend has it he once attacked the sacred grove of Ceres, violent with steel against these ancient trees, among which stood an oak, centuries old, a grove in itself, and round about it hung ex-votos, woolen fillets, wreaths of flowers, and often underneath it dryads, dancing, paid homage; it would take a dozen of them, or even more, linking their hands together, to circle the great trunk. […]. But Erysichthon […] gave orders to fell the sacred oak […]. And all the dryad sisters […] went mourning […] to Ceres […] Punish him, they prayed, punish this impious Erysichthon […] Ceres plants hunger in his hollow veins […] the more he wolfs, the more he wants, insatiable as ocean […] Finally, there was nothing, only his own flesh for his greedy teeth to seize […] and the wretch consumed his body, feeding upon a shrinking self.*

According to Panofsky, the oak symbolized the French dynasty. *…And woe to the new Erysichthon, real or suspected, who might dare his axe against the sacred oak!*

ANONYM. NIEDERRHEIN. XVI. JAHRHUNDERT

5 *Musizierendes Liebespaar mit einem Narren.* *Um 1520/30*

Kupferstich. 4,8 cm im Durchmesser
Unbeschrieben
Provenienz: A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773; Singer 6776)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 66, 1909, Nr. 314
Deutsche Privatsammlung

Gerade noch hat man ganz einvernehmlich am Gartentisch musiziert, hat sein Lautenspiel ihren Gesang harmonisch begleitet, als Sinnbild gegenseitigen Einvernehmens. Doch nun scheinen die unverblümten Avancen des liebestollen, von seinen Gefühlen übermannten Kavaliers, der seiner Gefährtin einen phallisch geformten Pokal als Liebesgabe offeriert, geradezu harsch ablehnend, mit der gebotenen Schamhaftigkeit eines ehrbaren Mädchens quittiert zu werden, indem sie ihrem allzu stürmischen Verehrer sozusagen die kalte Schulter zeigt. Der Spiegel, den der Narr ihr vorhält, verrät uns wie dem neugierigen Beobachter hinter dem Gartenzaun gleichwohl ihre wahren, nicht minder begehrlichen Gefühle.

Amouröse Szenen wie diese, die dem Motivkreis des Liebesgartens entstammen, erfreuten sich in der deutschen und niederländischen Graphik um 1500 großer Beliebtheit. Der vermutlich in Antwerpen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätige Meister S hat, wie auch ein anderer anonymer niederländischer ‚Meister L' seiner Phantasie freien Lauf gelassen und dem Liebeswerben der Geschlechter ganze Serien von vergleichbar kleinen Rundkompositionen gewidmet, die mit ihren 4–5 cm Durchmessern nur etwa halb so groß sind wie die berühmten vier kleinen Rundstiche des Meisters b × g. Von dessen ungebrochen das höfische Liebesideal schildernden Kompositionen unterscheiden sich sowohl die Blätter der niederländischen Monogrammisten, wie auch das unseres Anonymus durch einen häufig satirischen, mitunter auch etwas derben Unterton.

Im Unterschied sowohl zum Meister S als auch zum Meister L arbeitete der Stecher unseres reizvollen Blattes, das wir sonst nicht nachweisen konnten, im winzigen Format seines Tondos jedoch überwiegend mit einfachen, zumeist parallel geführten Strichlagen, die nur gelegentlich durch ganz sparsame Contretaillen akzentuiert werden, sodaß die Lesbarkeit der miniaturhaften, etwas anzüglichen Darstellung immer gewahrt bleibt.

Vorzüglicher Abdruck, wie seinerzeit im Auktionskatalog der Sammlung Lanna gerühmt. Die Einfassungslinie zumeist leicht angeschnitten, gelegentlich minimal knapp innerhalb derselben. Bis auf eine kleine Randbeschädigung oberhalb des neugierigen Zaungastes in sehr schöner Erhaltung.

Von großer Seltenheit.

ANONYMOUS SIXTEENTH CENTURY ARTIST FROM THE LOWER RHINE REGION

5 *Music-Making Couple With a Fool.* *Ca. 1520/30*

Engraving. Diameter 4.8 cm
Undescribed
Provenance: A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773; Singer 6776)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 66, 1909, no. 314
Private collection, Germany

Just a moment earlier, they were making music together amicably at a garden table, his lute playing harmoniously accompanying her song, an emblem of mutual understanding. Now, however, she appears to be harshly rebuffing the forthright advances of her love-struck cavalier, who seems overwhelmed by his own emotions. He offers his companion a phallic goblet as a token of his affections, but she appears to give her impetuous admirer the cold shoulder in a display of a modesty that befits a respectable girl. The mirror held up by the fool reveals her no less infatuated feelings to the viewer, as well as to the inquisitive observer who is visible behind the garden fence.

Amorous scenes such as this one, which grew out of the motivic complex associated with the Garden of Love, enjoyed great popularity in German and Dutch prints around 1500. Like another anonymous Dutch master known as "Master L," the Master S. – who was presumably active in Antwerp during the first half of the 16th century – gave free rein to his imagination, devoting a comparable series of small, circular compositions to courtship between the sexes, whose diameters of circa 4-5 cm were only half the size of the small round engravings produced by the Master b x g. Like the sheets produced by the Dutch monogrammists, the present anonymous artist departs from the latter's compositions, which unwaveringly depict an idealized version of courtly love, his compositions displaying instead an often satirical and occasionally even coarse undertone.

In contradistinction to both the Master S and the Master L, the engraver of the present delightful sheet – who we were otherwise unable to trace – worked in the tiny format of his tondo primarily with simple, and as a rule parallel strokes, which are only occasionally accented sparingly with some crosshatching, consistently ensuring the legibility of this somewhat salacious miniature.

Praised in the auction catalogue of the Lanna Collection as a *most excellent impression*. The framing line has been trimmed slightly, and has even been cut into minimally in a few small areas. In a quite lovely state of preservation apart from minimal damage to the edge of the sheet above the curious onlooker behind the fence.

Of great rarity.

BARTHEL BEHAM 1502 Nürnberg – Italien 1540

6 *König Ferdinand I.* *1531*

Kupferstich. 20,4 x 13,2 cm
Bartsch 61/I (von II); Pauli und Hollstein 91/II (von III); New Hollstein 105/II (von III)
Provenienz: Ludwig Maximilian von Biegeleben (Lugt 385)
C. J. Wawra, Wien, Auktion LXXXVII, 1886, Nr. 193
Deutsche Privatsammlung

Eines der *vollendetsten Stichportraits seiner Zeit* (K. Löcher) in einem prachtvollen Frühdruck vor der späteren Verlagsadresse *I. ab Heyden excudit* unten rechts – mithin der früheste erreichbare Druckzustand, nachdem der erste Etat, vor dem Monogramm des Künstlers, lediglich in zwei Exemplaren in Bremen und New York hat nachgewiesen werden können.

Das Portrait Ferdinands I. entstand als Gegenstück zu dem Portrait Kaiser Karl V., vermutlich im Auftrag Herzog Wilhelm IV. von Bayern anläßlich der 1531 erfolgten Wahl Ferdinands zum römisch deutschen König und damit zum Nachfolger seines noch regierenden Bruders, wie die Inschrift auf der Tafel am Unterrand des Portraits verkündet: *Dem allerhöchsten Kaiser Karl der nächste, Ferdinand, römischer König. So waren seine Züge im Alter von 29 Jahren im Jahr 1531.*

Ein Jahr zuvor hatten die beiden Habsburger Brüder auf dem Weg zum Reichstag in Augsburg am 10. Juni 1530 Station bei ihrem Vetter in München gemacht. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß Wilhelm IV bei dieser Gelegenheit bereits seinen Hofmaler Barthel Beham veranlaßte deren Konterfei in Zeichnungen festzuhalten, die sich gleichwohl nicht erhalten haben.

Symbiotisch sind die Darstellungen der Habsburger Brüder aufeinander abgestimmt. Die Kupferstiche zeigen einander zugewandte Pendants, die sich perfekt ergänzen: Ihre Druckplatten sind annähernd gleich groß, die Komposition wiederholt sich im Gegensinn. Als Zeichen ihrer Eigenständigkeit dient jeweils eine eigene Lichtquelle, die die Herrscher unterschiedlich beleuchtet. Knapp gewählt ist der Ausschnitt der armlosen Büsten. Man bewundert die elegante Kleidung, die Pracht von Brokat und Samt. Bescheiden nur an einem Seidenband und nicht wie üblich an einer aufwendig-kostbaren Collane tragen beide den Orden vom Goldenen Vlies, das Emblem des Ritterordens zur Verteidigung des Katholischen Glaubens. (S. Krause)

PROXIMVS·A·SVMMO·FERDNANDVS·CAESARE·CARLO
REX·ROMANORVM·SIC·TVLIT·ORA·GENAS
AET · SVAE · XXIX
ANN · M · D · XXXI

BARTHEL BEHAM 1502 Nuremberg– Italy 1540

6 *King Ferdinand I.* *1531*

Engraving. 20.4 x 13.2 cm
Bartsch 61 /I (of II); Pauli and Hollstein 91/II (of III); New Hollstein 105/II (of III)
Provenance: Ludwig Maximilian von Biegeleben (Lugt 385)
C. J. Wawra, Vienna, auction LXXXVII, 1886, no. 193
Private collection, Germany

One of *the most consummate engraved portraits of its time* (K. Löcher) in a splendid early impression prior to the later publisher's address *I. ab Heyden excudit* on the lower right – consequently the earliest attainable state, since it has proven possible to document the 1st state, prior to the artist's monogram, in only two exemplars in Bremen and New York.

This portrait of Ferdinand I was produced as a pendant to the portrait of the Emperor Charles V, and was presumably commissioned by Duke William IV of Bavaria on the occasion of Ferdinand's successful election as Roman-German King in 1531, and hence the successor to his still reigning brother, as announced by the inscription on the panel found along the lower edge of the portrait: *The next Most High Emperor Ferdinand, to follow the Emperor Charles, as Roman King. This is how he appeared at the age of 29 years in the year 1531.*

One year earlier, the two Habsburg brothers had stayed with their cousin in Munich en route to the Imperial Diet in Augsburg that took place on June 10, 1530. It seems not unlikely that on this occasion, William IV had his court painter Barthel Beham capture their likenesses in drawings, which have however not survived.

These portraits of the Habsburg brothers have been harmonized with one another symbiotically. The engravings consist of pendants that are turned toward one another and which complement one another consummately: their printing plates were approximately the same size, and the compositions repeat one another in reverse. Their independence is however signaled by each having an independent light source, so that each ruler is illuminated from a different angle. Both of these armless busts are tightly framed. Admirable in both the elegant attire, a splendor of brocade and velvet. Both men wear the Order of the Golden Fleece, the emblem of the knightly order for the defense of the Catholic faith, not hanging from an ornate, precious collar, and instead only modestly, from a side ribbon.
(S. Krause)

HANS SEBALD BEHAM 1500 Nürnberg – Frankfurt am Main 1550

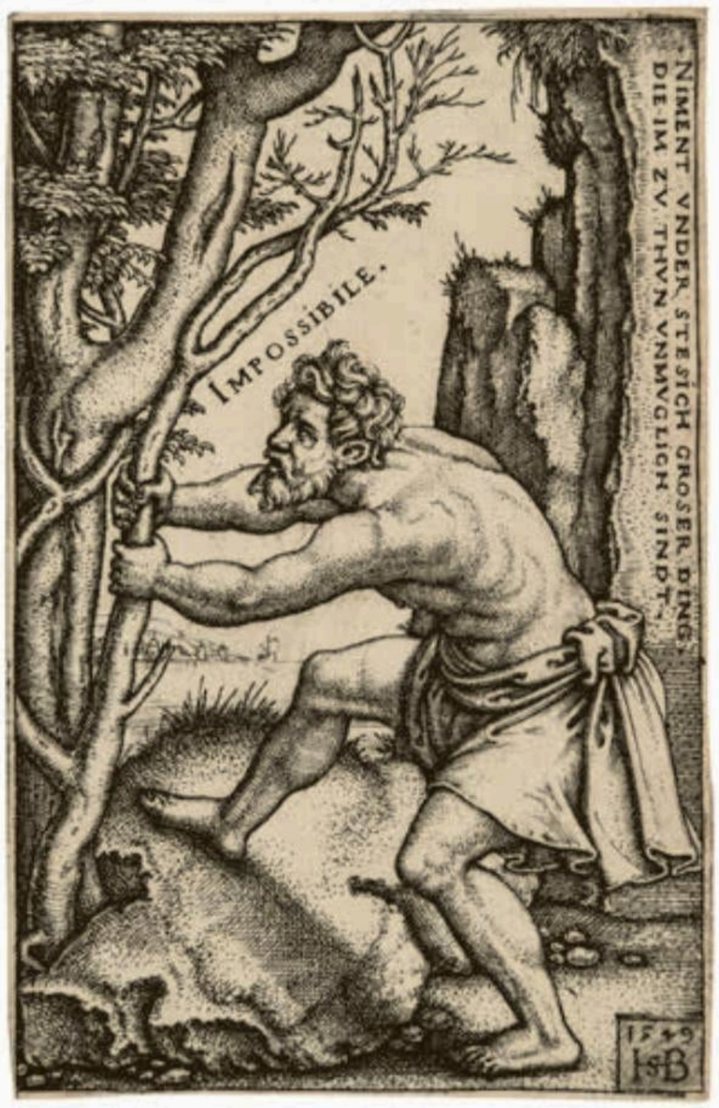
7 *Das Unmögliche. 1549*

Kupferstich. 8,1 x 5,2 cm
Bartsch 145; Pauli und Hollstein 146/II (von V)
Provenienz: A. Freiherr von Lanna (Lugt 1659 und 2773; Singer 1152)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 66, 1909, Nr. 656
Deutsche Privatsammlung

Ausgezeichneter, kontrastreicher früher Abzug. Vor der dritten Strichlage auf dem Felsen über der rechten Schulter des Mannes.

Mit feinem Rändchen. Tadellos in der Erhaltung.

Mit seiner Allegorie *des Unmöglichen* betrat H. S. Beham ikonographisches Neuland. Gemäß dem an den rechten Bildrand gesetzten Motto NIMENT VNDER STESICH GROSER DING. DIE IM ZU TVN VNMVGLICH SNDT, muß der Versuch des muskulösen Mannes, den Beham seine Kräfte beim Ausreißen eines jungen Baumes messen läßt, vergebens bleiben. Selbst der junge Sproß, der sich im Schutz eines alten Baumes angesiedelt hat, erweist sich als bereits zu fest verwurzelt, als daß er mit Menschenkraft alleine entfernt werden könnte. IMPOSSIBILE lautet denn auch die gleichsam Schrift gewordene Erkenntnis, die Beham seinem scheiternden Baumausreißer unmittelbar vor Augen stellt – als Mahnung, seine Grenzen zu erkennen.


NIMENT VNDER STESICH GROSER DING
DIE IM ZV THVN VNMVGLICH SINDT.
IMPOSSIBILE.
1549
IsB

IMPOSSIBILE.

HANS SEBALD BEHAM 1500 Nuremberg – Frankfurt am Main 1550

7 *The Impossible.* *1549*

Engraving. 8.1 x 5.2 cm
Bartsch 145; Pauli and Hollstein 146/II (of V)
Provenance: A. Freiherr von Lanna (Lugt 1659 and 2773; Singer 1152)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 66, 1909, no. 656
Private collection, Germany

Superb, richly contrasting early impression. Prior to the third hatching on the rocky outcropping above the man's right shoulder.

With fine margins. In an impeccable state of preservation.

With his allegory *The Impossible*, H. S. Beham entered uncharted territory in iconographic terms. According to the motto set along the right-hand edge of the image, NIMENT VNDER STESICH GROSER DING. DIE IM ZU TVN VNMVGLICH SNDT (Never undertake great things that are impossible to achieve), the efforts of the muscular man – who Beham shows testing his strength by attempting to uproot a young tree – necessarily remains futile. For even the young sapling that has sprung up in the shelter of an older tree proves too deeply-rooted to be yanked from the earth by human strength alone. IMPOSSIBILE reads the recognition, now assuming verbal form, which Beham positions directly before the eyes of his failed tree-puller – an admonition to acknowledge one's limits.

HANS SEBALD BEHAM 1500 Nürnberg – Frankfurt am Main 1550

8 *Das dornengekrönte Haupt Christi.* *Um 1520*

Holzschnitt. 42,8 x 32,4 cm (Einfassungslinie) bzw. 50,2 x 33,5 cm (Blatt)
Bartsch (Dürer) App. 26; Heller 1629; Pauli und Hollstein 829/IIa (von IIb)
Wasserzeichen: Pinienzapfen mit Schild und Krone und Buchstaben ‚HH'
(Meder Wz 183, datiert um 1600)

Behams ikonisches Haupt Christi, das bis ins 19. Jahrhundert gemeinhin als ein Werk Dürers galt, in einem sehr schönen Abzug mit dem frühestens nach Tod des Meisters, möglicherweise aber auch erst gegen Ende des Jahrhunderts ergänzten Dürer-Monogramm sowie dem Sprung durch den Druckstock rechts, der partiell mit gebräunter Tusche gemildert erscheint. Im Randbereich rechts und links mitunter etwas trocken im Druck ähnlich dem Exemplar des British Museum (Museum number E,2.259). Gedruckt auf dem gleichen Papier wie ein weiteres im Britisch Museum verwahrtes Exemplar (Museum number 1895,0122.757).

Frühdrucke vor dem Stocksprung sind von allerletzter Seltenheit. Pauli und Hollstein kannten nur den Schwarzdruck des Britisch Museum und das um eine braune Tonplatte zum Clair-obscur Holzschnitt ergänzte Exemplar der Albertina, Wien.

Im Papier leicht gebräunt. Vertikale und horizontale Faltspuren nur verso sichtbar. Randeinrisse partiell hinterlegt, ein kurzer Wurmgang rechts zwischen Bart und Schläfenlocke alt geschlossen. Sonst in sehr schöner Erhaltung.

Sebald Beham was born in Nuremberg where he spent the first half of his career, during which period Dürer's influence made an inevitable impact on his work. In this woodcut he has been inspired by one of Dürer's images and has adapted the small, exquisitely engraved image of Christ in Dürer's Sudarium of St. Veronica Supported by Two Angels *into a bold woodcut design. Beham must also have been familiar with Dürer's* Self-Portrait *of 1500 because he has copied the manner, evident in the painting but not in the engraving, in which Dürer depicts the reflection of windows in the figure's eyes.* (G. Bartrum)

HANS SEBALD BEHAM 1500 Nuremberg – Frankfurt am Main 1550

8 *Head of Christ Crowned with Thorns.* *Ca. 1520*

Woodcut. 42.8 x 32.4 cm (framing line) and 50.2 x 33.5 cm (sheet)
Bartsch (Dürer) App. 26; Heller 1629; Pauli and Hollstein 829/IIa (of IIb)
Watermark: pine cone with shield and crown and the letters "HH" (Meder Wz 183, dated ca. 1600)

Beham's iconic head of Christ, regarded as the work of Dürer well into the 19th century, in a quite beautiful impression, supplemented by the Dürer monogram, added at the earliest after the master's death, and possibly however only toward the end of the century, and with the crack in the printing block on the right, which appears to have been minimized by means of brownish ink. Somewhat drily printed in marginal areas on the right and left, not unlike the exemplar in the British Museum (Museum number E,2.259). Printed on the same paper as a further exemplar preserved in the British Museum (Museum number 1895,0122.757).

Early impressions prior to the crack in the printing block are extremely rare. Pauli and Hollstein were familiar only with the impression in the British Museum, and the exemplar in the Albertina in Vienna, supplemented by means of a brown-toned plate to become a chiaroscuro woodcut.

The sheet has browned slightly. Vertical and horizontal folds are visible only on the verso. Marginal tears partially backed, a short worm hole on the right between the beard and the curl at the temple closed in an early repair. Otherwise, in a very beautiful state of preservation.

Sebald Beham was born in Nuremberg where he spent the first half of his career, during which period Dürer's influence made an inevitable impact on his work. In this woodcut he has been inspired by one of Dürer's images and has adapted the small, exquisitely engraved image of Christ in Dürer's Sudarium of St. Veronica Supported by Two Angels *into a bold woodcut design. Beham must also have been familiar with Dürer's* Self-Portrait *of 1500 because he has copied the manner, evident in the painting but not in the engraving, in which Dürer depicts the reflection of windows in the figure's eyes.* (G. Bartrum)

ABRAHAM BLOTELING 1640 Amsterdam 1690

9 *Variae Leonum Icones.* *Um 1660*
Nach P. P. Rubens

Löwe mit Löwin
Zwei liegende Löwen
Zwei brüllende Löwen
Zwei Löwen beim Eingang zu einer Höhle

Folge von 4 Blättern. Radierung und Kupferstich. Je ca. 13,9 x 18,0 cm
Schneevoogt pag. 230, Nr. 42/vor I; Hollstein 103-106/I (von III)
Wasserzeichen: Siebenzackige Schellenkappe
Provenienz: E.-A. Durand (Lugt 741)
G. Hibbert (Lugt 2849)
Deutsche Privatsammlung

Die komplette Folge in einem homogenen Set exquisiter Probedrucke, vor aller Schrift, wie sie Schneevoogt seinerzeit noch unbekannt geblieben waren.

Von allergrößter Seltenheit. Nach unserer Kenntnis existieren vergleichbare Probedrucke mit partiell von Hand eingesetzten Künstler- und Verlegeradressen, den Nummern, sowie dem Titel auf dem ersten Blatt, nur im Rijksmuseum, Amsterdam.

Die prachtvollen Löwendarstellungen der im Verlag von Nicolaus Visscher in Amsterdam publizierten Folge basieren auf Studien, die P. P. Rubens unmittelbar nach dem Leben gezeichnet hat, wie er Sir Dudley Carleton schriftlich versicherte, als dieser sein Gemälde >Daniel in der Löwengrube< für König Jakob I. von Großbritanien erwarb. Drei der vier von Bloteling radierten Löwenpaare (Blatt 1,2,4) finden ihre spiegelbildlichen Entsprechungen auf eben diesem Bild, das sich heute in der National Gallery, Washington befindet. Die beiden brüllenden Löwen (Blatt 3) scheinen demgegenüber Studien entnommen, die Rubens für Löwenjagden verwendet hat. Als Paar gruppiert hatte schon F. Snyders sie gemalt (Wallraf-Richartz Museum, Köln).

Gelegenheit zum Studium der exotischen Tiere dürfte Rubens sowohl in der Erzherzoglichen Menagerie in Brüssel, als auch im Tiergarten von Gent gehabt haben. Es existieren heute noch Zeichnungen zu einzelnen Löwen, wie der von hinten gesehenen Löwin des ersten Blattes und dem sitzenden Löwen des zweiten Blattes (British Museum) oder auch des majestätisch stehenden Löwen des Schlußblattes (National Gallery Washington), nicht jedoch eigenhändige Studien des Künstlers zu Löwenpaaren oder Gruppen. Solche sind zahlreich überliefert durch Kopien von Werkstattmitarbeitern, beispielsweise das >Skizzenblatt mit zehn Löwenstudien und einem sitzenden Hund< (Albertina, Wien), das unter anderem das liegende Löwenpaar von Blotelings zweitem Blatt im Gegensinn zeigt – hier noch spannungsreich kombiniert mit dem Kopf eines brüllenden Löwen. Die immense Strahlkraft der Tierstudien von Rubens über den unmittelbaren Werkstattbetrieb hinaus belegt schließlich eine Zeichnung von C. Visscher (Sotheby's, New York, 27. Januar 2021, Lot 27), die in ihrer Konzentration auf die beiden Tiere fast als direkte Vorlage zu Blotelings Radierung gedient haben könnte.

ABRAHAM BLOTELING 1640 Amsterdam 1690

9 *Variae Leonum Icones.* *Ca 1660*

After P. P. Rubens

Lion with Lioness
Two Recumbent Lions
Two Roaring Lions
Two Lions at the Entrance to a Cave

Series of four sheets. Etching and engraving. Each ca 13.9 x 18.0 cm
Schneevoogt p. 230, no. 42/prior to I; Hollstein 103-106/I (of III)
Watermark: seven-pointed foolscap
Provenance: E.-A. Durand (Lugt 741)
G. Hibbert (Lugt 2849)
Private collection, Germany

The complete series in a homogenous set of exquisite proofs, prior to all text, and hence representing a state still unknown to Schneevoogt.

Of the greatest possible rarity. To our knowledge, comparable proofs – bearing the addresses of the artist and publisher executed partly by hand, the numbering, as well as the title on the first sheet – are found only in the Rijksmuseum in Amsterdam.

These splendid depictions of lions, published by Nicolaus Visscher in Amsterdam, are based on studies executed by P. P. Rubens directly from life, as he assured Sir Dudley Carleton in writing when the latter acquired the painting *Daniel in the Lion's Den* for James I, King of Great Britain. Three of the four pairs of lions etched by Bloteling (sheets 1,2,4) are found mirror-reversed in this very painting, now in the National Gallery in Washington DC. The two roaring lions (sheet 3) seem instead to be based on studies prepared by Rubens for paintings of lion hunts. F. Snyders had already painted them grouped as a pair (Wallraf-Richartz Museum, Cologne).

Rubens may have had an opportunity to study these exotic beasts in the archducal menagerie in Brussels, as well as in the zoo in Ghent. Surviving as well are drawings of individual lions, among them the lioness seen from behind in the first sheet, and the recumbent lions of the second sheet (British Museum), as well as the majestic standing lion of the final sheet (National Gallery, Washington DC), but not, regrettably, studies from the artist's own hand depicting pairs or groups of lions. Such drawings have however survived through numerous copies by workshop assistants, for example the *Sketch Sheet with Ten Studies of Lions and a Seated Dog* (Albertina, Vienna), which contains, among others, the recumbent pair of lions seen in Bloteling's second sheet, now mirror reversed – combined here memorably with the head of a roaring lion. The extraordinary charisma of Rubens's animal studies, going far beyond immediate workshop operations, is documented finally by a drawing by C. Visscher (Sotheby's, New York, January 27, 2021, lot 27), whose concentration on both animals suggest that it might even have served as a direct model for Bloteling's etching.

REVUE FANTAISISTE.

N° du 1er 7bre

Imp. Belâtre. Paris

RODOLPHE BRESDIN 1822 Montrelais- Sèvres 1885

10 *Le Lac dans les Montagnes.* *1861*

Radierung. 14,2 x 13,0 cm
Van Gelder 107/II; Préaud, Ausst. Kat. >*Rodolphe Bresdin*<, Paris 2000, Nr. 99/II

Brillanter, ungewöhnlich homogen gedruckter Abzug auf gelblich getöntem chine collé. Ohne jede Schwäche, wie sie die meisten Abzüge der für die >Revue Fantaisiste< entstandenen Komposition – insbesondere in den überätzten Partien des rechts stehenden Baumes – üblicherweise zeigen.

Mit 1–4 cm Papierrand um die Plattenkante.
Rückseitig in brauner Feder beschriftet: „Brochures / et / Memoires / Paris / Le 17 Mai / 1871".

Die Komposition erschien in einer vermutlich sehr kleinen, von A. Delâtre gedruckten Auflage als Beilage der 14. Lieferung der von Théophile Gautier herausgegebenen >Revue Fantaisiste<.

Auf Empfehlung Ch. Baudelaires war Bresdin, der sich seit Mitte März 1861 wieder in Paris aufhielt, mit T. Gautier in Kontakt gekommen. Bereits in der 5. Lieferung der >Revue Fantaisiste<, die am 15. April 1861 erschien, kündigte Gautier seinen Lesern an, daß vom 1. Mai an jede Lieferung der 14tägig erscheinenden literarischen Zeitschrift jeweils *une magnifique eau-forte par M. Rodolphe Bresdin* beigefügt werden würde. Der höhere Preis dieser Luxusedition mag Abonnenten abgeschreckt haben, so daß die meisten Exemplare der folgenden Ausgaben wie bisher ohne die Künstlerbeilage ausgeliefert wurden. Mit der 19. Lieferung vom 19. November 1861 stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen ein.

RODOLPHE BRESDIN 1822 Montrelais-Sèvres 1885

10 *Le Lac dans les Montagnes.* *1861*

Etching. 14.2 x 13.0 cm
Van Gelder 107/II; Préaud, exh. cat. *Rodolphe Bresdin*, Paris 2000, no. 99/II

Brilliant, unusually homogenous impression on yellowish tinted chine collé. Free of all of the weaknesses displayed by most of the impressions of this composition produced for the *Revue Fantaisiste* – in particular the over-etched areas on the tree standing on the right.

With paper margins measuring 1-4 cm around the platemark.
Inscribed on the reverse in brown pen: "Brochures / et / Memoires / Paris / Le 17 Mai / 1871."

The composition appeared in a presumably quite small edition printed by A. Delâtre as a supplement to the 14th installment of the *Revue Fantaisiste*, edited by Théophile Gautier.

On the recommendation of Ch. Baudelaire, Bresdin – who had been living in Paris again since mid-March of 1861 – established contacts with T. Gautier. Already in the 5th installment of the *Revue Fantaisiste*, which appeared on April 15, 1861, Gautier announced to his readers that beginning on May 1, each installment of the literary review, appearing every 14th day, would include *une magnifique eau-forte par M. Rodolphe Bresdin*. The higher price of this luxury edition may have scared off subscribers, so that most of the copies of the succeeding editions were delivered, as previously, without an artist's supplement. With the 19th installment, issued on November 19, 1861, the review suspended publication.

FÉLIX-HILAIRE BUHOT 1847 Valonges – Paris 1898

11 *Le Petit Enterrement.* *Um 1878*

Radierung und Aquatinta. 8,7 x 11,3 cm
Bourcard und Bourcard-Goodfriend 154/II
Wasserzeichen: ‚Pro Patria' (?) [oberer Teil]
Provenienz: L. P. Zilcken [ohne Stempel] (vgl. Lugt 2676a)
Dr. H. Stinnes (Lugt 1376a)

Effektvoll in dunklem Bister gedruckter Abzug von der mit Aquatinta überarbeiteten verkleinerten Platte.

Mit dem Monogrammstempel des Künstlers und der eigenhändigen Widmung in Bleistift an Louis Philippe Zilken (1857-1930). Mit dem in Den Haag lebenden Freund führte Buhot eine ausgedehnte Korrespondenz (Teile davon heute im RPK in Amsterdam) zu künstlerischen Fragen. Er hinterließ ein gesamthaft 633 umfassendes graphisches Œuvre (komplett in der Public Library, New York), das sich in großen Teilen deutlich vom Schaffen Buhots beeinflußt zeigt.

Mit 2,8–4,2 cm breiten Papierrändern. Bis auf zwei rückseitige, minimale Papierausdünnungen in den beiden oberen Ecken von der ehemaligen Montage auf einer Sammlungsunterlage, in perfekter Erhaltung.

Le Petit Enterrement se rattache encore aux scenes du boulevard parisien avec cette foule (où dominant les femmes retroussant leurs joupes) qui se presse sous une cohue de parapluies à la suite d'un corbeillard don't on n'aperçoit guère que le cocher au large bicorne. A travers les nuages, un arc-en-ciel et, pour ne pas manquer aux habitudes, un réverbière au second plan. En somme, effet de plui à propos d'une scene de deuil. (A. Fontaine)

à M. Pf. Dülken

J. H. de Boer
VIII. 29

B 1542 — II. éd.

II
154

FÉLIX-HILAIRE BUHOT 1847 Valonges – Paris 1898

11 *Le Petit Enterrement.* *Ca. 1878*

Etching and aquatint. 8.7 x 11.3 cm
Bourcard and Bourcard-Goodfriend 154/II
Watermark: "Pro Patria" (?) [upper part]
Provenance: L. P. Zilcken [without stamp] (cf. Lugt 2676a)
Dr. H. Stinnes (Lugt 1376a)

Effective impression printed in dark bister, from the reduced plate, reworked with aquatint.

With the artist's monogram stamp and a handwritten dedication to Louis Philippe Zilken (1857-1930) in pencil. Buhot conducted an extended correspondence on artistic questions with this friend, who lived in The Hague (portions of which are today in the RPK in Amsterdam). Zilken left behind a graphic oeuvre consisting of altogether 633 sheets (complete in the New York Public Library), much of which is clearly influenced by Buhot's production.

With paper margins measuring 2.8-4.2 cm. In a perfect state of preservation apart from two minimal areas of thinning on the reverse in both upper corners of the sheet, a consequence of being mounted previously on a collector's support.

Le Petit Enterrement se rattache encore aux scenes du boulevard parisien avec cette foule (où dominant les femmes retroussant leurs joupes) qui se presse sous une cohue de parapluies à la suite d'un corbeillard don't on n'aperçoit guère que le cocher au large bicorne. A travers les nuages, un arc-en-ciel et, pour ne pas manquer aux habitudes, un réverbière au second plan. En somme, effet de plui à propos d'une scene de deuil. (A. Fontaine)

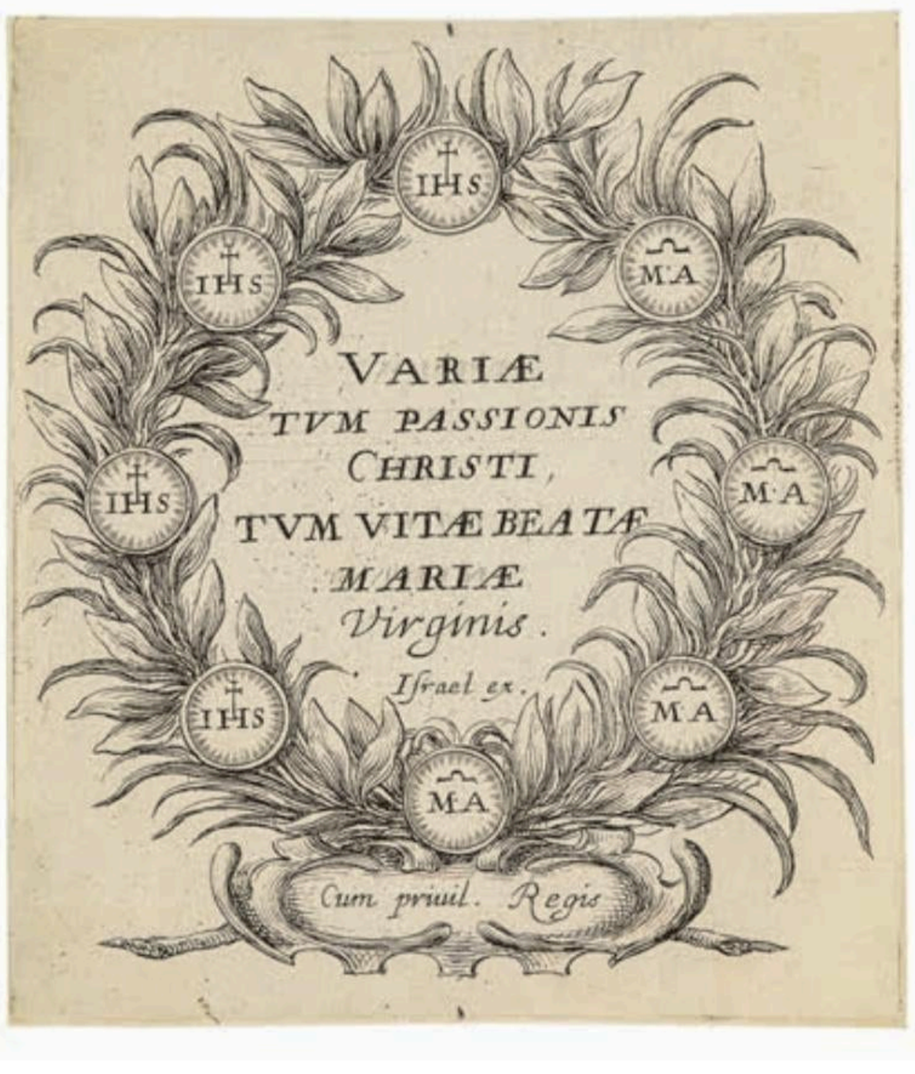
JACQUES CALLOT 1592 Nancy 1635

12 *Les Mystères de la Passion. 1631*

Folge von drei Blättern und einem Titelblatt von A. Bosse. Radierung. 8,6 x 11,6 cm;
5,0 x 15,4 cm, 8,5 x 15,4 cm und 8,6 x 7,7 cm
Lieure 679-698/I (von II); Blum 955bis
Provenienz: P. Davidsohn (Lugt 654)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion CXXIX, 1920, Nr. 916
C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 79, 1983, Nr. 69
Dr. O. Schäfer (Lugt 5881)
Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 207, 1992, Nr. 186
Deutsche Privatsammlung, Brandenburg

Die Folge von 20 Medaillons im I. Zustand, auf drei Blätter verteilt, vor dem Zerschneiden der Platten als Probedrucke abgezogen. Zusammen mit dem später beigefügten Titelblatt >Variae tum Passionis Christi tum...< im Auftrag des Verlegers Israel von A. Bosse gestaltet.

Das Exemplar der Sammlung P. Davidsohn, im Auktionskatalog seiner Sammlung bei C. G. Boerner in Leipzig 1920 unter der Nummer 916 wie folgt ausgezeichnet: *Vollständige Folge in herrlichen Drucken des I. Zustandes, vor der Schrift und vor dem Zerschneiden der Platten. Mit Rändchen. Äußerst selten.*



JACQUES CALLOT 1592 Nancy 1635

12 *Les Mystères de la Passion.* *1631*

Series of three sheets and a title sheet by A. Bosse. Etching. 8.6 x 11.6 cm; 5.0 x 15.4 cm, 8.5 x 15.4 cm and 8.6 x 7.7 cm
Lieure 679-698/I (of II); Blum 955bis
Provenance: P. Davidsohn (Lugt 654)
C. G. Boerner, Leipzig, auction CXXIX, 1920, no. 916
C. G. Boerner, Düsseldorf, Neue Lagerliste 79, 1983, no. 69
Dr. O. Schäfer (Lugt 5881)
Galerie Kornfeld, Bern, auction 207, 1992, no. 186
Private collection, Brandenburg (Germany)

The series of 20 medallions from the 1st state, distributed across three sheets, printed as proofs prior to the dismemberment of the printing plates. Together with the title sheet, which was added later, the *Variae tum Passionis Christi tum...* was created on commission from the publisher Israel von A. Bosse.

The example from the collection of P. Davidsohn, characterized as follows in the auction catalogue of the collection at C. G. Boerner in Leipzig in 1920, where it was listed as no. 916: *The complete series in marvelous impressions from the 1st state, prior to the text and prior to the dismemberment of the plates. Extremely rare.*

DANIEL NIKOLAUS CHODOWIECKI 1726 Danzig – Berlin 1801

13 *Cabinet d'un Peintre. –*
Das Familienbild des Künstlers. *1771*

Radierung. 17,7 x 22,2 cm
Engelman 75/II (von III); Bauer 136
Provenienz: W. Engelmann

Eines der repräsentativen Hauptwerke des Künstlers.

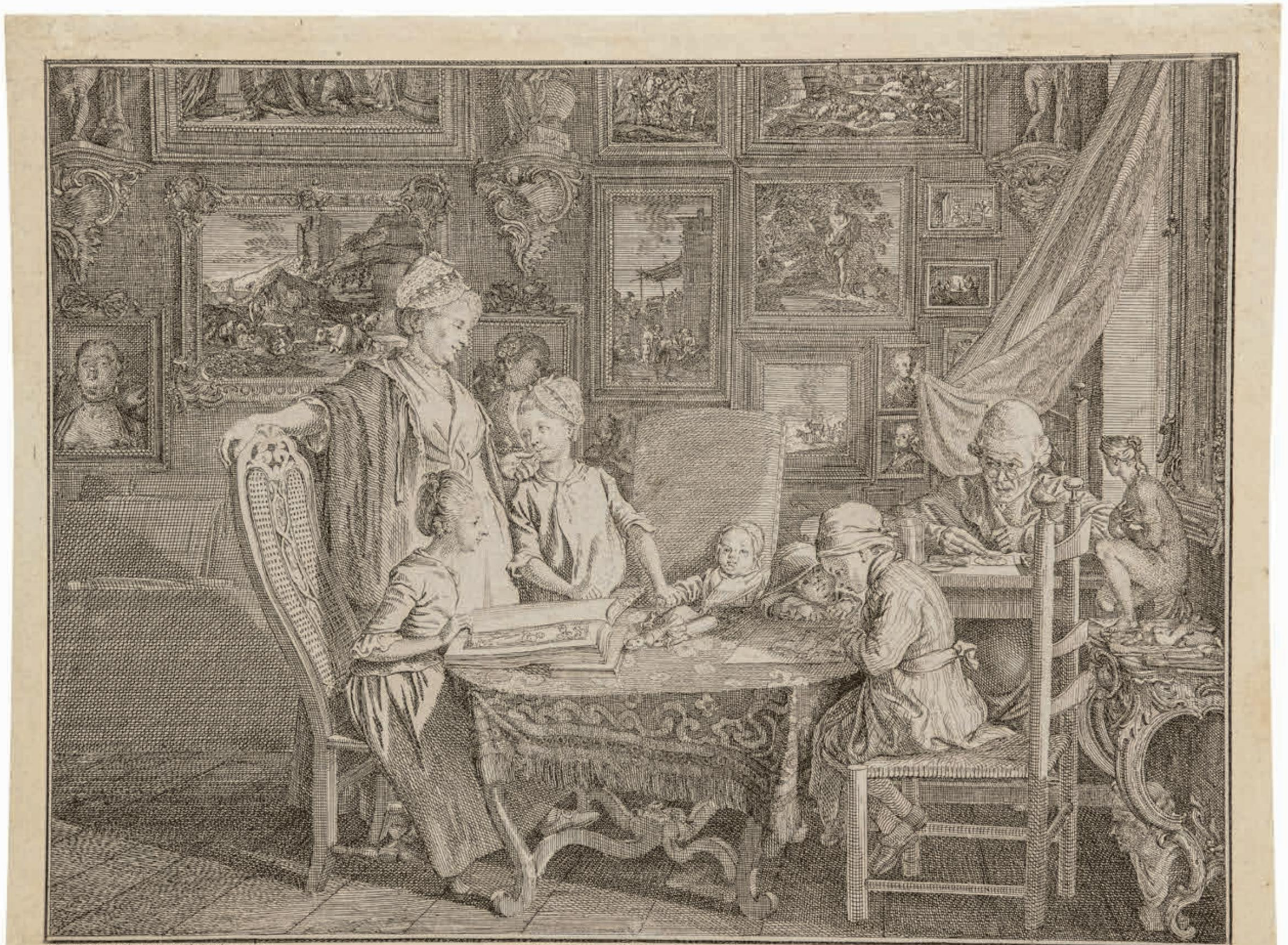
Exquisiter, früher Ätzdruck. Mit der gestochenen Schrift im Unterrand, jedoch noch vor der weiteren intensiven Überarbeitung des gesamten Blattes.

Besonders qualifiziert durch die Herkunft aus der Sammlung W. Engelmanns, die der Autor des 1857 publizierten Werkverzeichnisses eigens neben anderen Kollektionen als Quelle seiner Arbeit anführte.

Mit dem nahezu vollständigen Plattenrand. Geringfügige Papierausdünnungen auf der Rückseite und eine sorgsam geglättete Vertikalfalte ohne Belang angesichts der großen Seltenheit.

Die reizvoll komponierte Darstellung schildert höchst eingängig und stimmungsvoll die Doppelexistenz des Künstlers. Einerseits zeigt er sich als das Oberhaupt einer *idealtypischen* bürgerlichen Familie (E. Wormsbächer), das seiner Arbeit nachgeht, wobei er sein Auge wachsam auf den Kreis seiner Kinder gerichtet hat, die sich ihrerseits fleißig dem Betrachten und Zeichnen von Bildern widmen. Andererseits weist sich Chodowiecki durch die reichhaltige Ausstattung des Raumes mit Gemälden und Skulpturen als Kenner und Sammler der abendländischen Kunsttradition aus, der er sich damit zugleich verpflichtet zeigt.

Wie die Widmung bekundet, schuf Chodowiecki das Blatt für seine Mutter, wozu er selbst notierte: *Die Mutter des Künstlers… bat ihn um eine Zeichnung von seinen Kindern. Er fing an zu zeichnen und dachte, wenn er es radierte, würde es ihm nicht viel Mühe mehr kosten und radierte es.*



Gravé par Dchodowiecki à Berlin en 1771.

CABINET D'UN PEINTRE

Dedié a Madame Marie Henriette Ayrer, veuve de feu Mr. G. Chodowiecki

Par Son très humble et très Obeissant Serviteur et fils

Daniel Chodowiecki

DANIEL NIKOLAUS CHODOWIECKI 1726 Danzig (Gdansk) – Berlin 1801

13 *Cabinet d'un Peintre. –*
The Artist and His Family. *1771*

Etching. 17.7 x 22.2 cm
Engelman 75/II (of III); Bauer 136
Provenance: W. Engelmann

Among the key and most representative works by this artist.

Exquisite early impression of the pure first etching. With the engraved text along the lower margin, but prior to the subsequent reworking of the entire sheet.

Especially qualified through its provenance from the collection of W. Engelmann, one of the collections cited as a source by the author of the catalogue raisonné of the artist's oeuvre, published in 1857.

With the virtually complete margin of the plate. Minimal thinning of the paper on the reverse, and a carefully smoothed vertical fold, both without significance in view of the sheet's great rarity.

In a highly intuitive and atmospheric way, the delightful composition depicts the artist's double existence. First, he presents himself as the head of an *ideal-typical bourgeois family* (E. Wormsbächer), who pursues his work while keeping an attentive eye on his children, themselves preoccupied with studying and drawing pictures. Through the lavish decor of the chamber, with paintings and sculptures, secondly, Chodowiecki identifies himself as a collector and a connoisseur of the tradition of European art, to which he is indebted.

As indicated by the dedication, Chodowiecki created the sheet for his mother, about whom he himself observes: *The artist's mother… asked him for a drawing of his children. He began to draw, and thought to himself that if he created an etching from it, it wouldn't cost him much additional effort, so he did exactly that.*

Imp. Bertauts, Paris.

Comme c'est heureux pour les gens pressés, qu'on ait élargi les voies de communication!!!.

HONORÉ DAUMIER 1808 Marseille – Valmondois 1879

14 *LE NOUVEAU PARIS.*
Comme c'est heureux pour les gens pressés, qu'on ait élargi les voies de communication !!!

DAS NEUE PARIS
Welch ein Glück für die Leute, die es eilig haben, daß man die Straßen erweitert hat!!! *1862*

Lithographie. 27,4 x 22,6 cm.
Delteil 3245/II – Épreuve sur blanc
Provenienz: G. Cognaq (Lugt 538d)
H. M. Petiet (Lugt 5031)

Spöttische, höchst amüsante Darstellung aus >Le Boulevard<, dem von Étienne Carjat 1862 gegründeten, kurzlebigen Monatsblatt, das Banville und Baudelaire zu seinen literarischen Mitarbeitern zählte. Daumiers Beitrag bestand aus 11 Lithographien, die zu seinen größten Meisterwerken zählen. Sie wurden von dem Verleger Bertauts unter unter dem Titel >Souvenirs d'Artistes< gesondert zusammengefaßt und in einer kleinen Auflage, einer Luxusausgabe – sur blanc – von 50 Exemplaren publiziert.

‚Das Neue Paris' entstand unter der Ägide des französischen Financiers G. E. Hausmann, der von Kaiser Napoleon III. berufen wurde, die Innenstadt von Paris zu modernisieren. Der Stadtumbau war radikal und bedeutete für die überraschte Bevölkerung zunächst große Unannehmlichkeiten. Der Anlage großzügiger Boulevards vielen 27.000 Häuser zum Opfer. Die sogenannte Hausmanisierung dauerten 15 Jahre.

Prachtexemplar in makelloser Frische.

14 *LE NOUVEAU PARIS.*
Comme c'est heureux pour les gens pressés, qu'on ait élargi les voies de communication!!!

THE NEW PARIS
How Fortunate for Those in a Hurry That the Avenues Have Been Widened!!! *1862*

Lithograph. 27.4 x 22.6 cm.
Delteil 3245/II – Épreuve sur blanc
Provenance: G. Cognaq (Lugt 538d)
H. M. Petiet (Lugt 5031)

Sarcastic, highly diverting scene from Le Boulevard, the short-lived monthly publication founded by Étienne Carjat in 1862, which counted Banville and Baudelaire among its literary contributors. Daumier's contribution consisted of 11 lithographs that number among his greatest masterworks. They were gathered together by the publisher Bertauts under the title Souvenirs d'Artistes and published in a small luxury edition – sur blanc – consisting of 50 exemplars.

Le Nouveau Paris emerged under the aegis of the French financier G. E. Hausmann, who was charged by the Emperor Napoleon III with modernizing the city center of Paris. His urban restructuring project was radical in scope, and initially caused the astonished population great inconvenience. Altogether 27,000 houses were sacrificed in order to lay out the grand boulevards. The process of so-called Hausmannization lasted 15 years.

Splendid exemplar in an impeccably fresh state of preservation.

JOHANNES DOETECUM
LUKAS DOETECUM

Deventer ? – Haarlem 1605
tätig 1554-72, gest. vor 1589

15 *EUNTES IN EMAUS.* *Um 1555-1556*

Nach P. Bruegel d. Ä.

Radierung und Kupferstich. 32,1 x 42,4 cm
Bastelaer und Hollstein (Bruegel) 14; New Hollstein (Doetecum) 18; New Hollstein (Bruegel) 56
Wasserzeichen: Kleines Wappen mit drei Fleurs de lis unter einer Kreuzblume [Wappen der Universität von Paris], darunter Schriftband (ähnlich Briquet 1844 ff.)
Provenienz: Fürstlich Waldburg Wolfegg'sches Kupferstichkabinett (Lugt 2542)
Nicht identifizierte Sammlung (Lugt 4268)
Sotheby's, London, 17. März 1966, Nr. 38

Eines der ersten Zeugnisse der engen und überaus fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Bruegel und seinem Antwerpener Verleger H. Cock, der unmittlebar nach der Rückkehr des Künstlers von seiner Italienreise die in zahlreichen Zeichnungen festgehaltenen Natureindrücke von den Brüdern Doetecum in deren virtuos ausgeübter Radier-und Stichtechnik auf Kupferplatten übertragen ließ.

Zu der berühmten Folge der >12 großen Landschaften< zusammengefaßt und 1555 publiziert, zählen die Kompositionen mit ihrem *unmittelbaren Überwältigtsein von der Größe der Natur und der Organizität der Landschaft* (K. Oberhuber) zu den wichtigsten stilprägenden Publikationen ihrer Zeit.

Exzellenter, markant tiefschwarz gedruckter früher Abzug. Von schönster Transparenz und Klarheit. Noch mit den deutlich sichtbaren Hilfslinien für den Titel im Unterrand.

Mit schönem 4 mm Rändchen um die Plattenkante. Ohne die üblicherweise häufig störende vertikale Mittelfalte. Eine schwache Trockenfalte ist nur rückseitig schwach wahrnehmbar. In so unberührter Frische, von größtmöglicher Harmonie und Schönheit.

Die Landschaft auf diesem Blatt scheint zweigeteilt. Von links unten führt ein Fluß ins Bildzentrum, macht dort eine leichte Biegung und fließt weiter hinten ins Meer. Die rechte Bildhälfte wird dagegen von einem großen Laubbaum dominiert, der zwar die Aussicht in die Ferne versperrt, unseren Blick jedoch auf drei Pilger lenkt, die sich einem etwas tiefer gelegenen Gehöft nähern. Erst bei genauem Hinsehen wird man den Nimbus über dem Kopf des Mittleren bemerken, der diesen als Christus ausweist. Die gerade untergehende Sonne und nicht zuletzt der Bildtitel identifizieren die Szene als den Gang nach Emmaus, auf dem der auferstandene Christus zwei Jüngern begegnet, ohne von ihnen erkannt zu werden (Lk. 24, 13-30). Auf der Vorzeichnung (Koniklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen) *für dieses Blatt fehlen jedoch sowohl die Sonne als auch der Heiligenschein. Es stellt sich daher die Frage, ob das Thema der Druckfassung allein auf Bruegel zurückzuführen ist.* (B. Kaschek)

EVNTES IN EMAVS

JOHANNES DOETECUM
LUKAS DOETECUM

Deventer ? – Haarlem 1605
Active 1554-72, died before 1589

15 *EUNTES IN EMAUS.* *Ca. 1555-1556*
After P. Bruegel the Elder

Etching and engraving. 32.1 x 42.4 cm
Bastelaer and Hollstein (Bruegel) 14; New Hollstein (Doetecum) 18; New Hollstein (Bruegel) 56
Watermark: small coat of arms with three fleurs de lis below a flower [coat of arms of the University of Paris] and letters underneath (similar to Briquet 1844 ff.)
Provenance: Fürstlich Waldburg Wolfegg'sches Kupferstichkabinett (Lugt 2542)
Unidentified collection (Lugt 4268)
Sotheby's, London, 17 March 1966, no. 38

One of the earliest examples of the close and prolific collaboration between Bruegel and his publisher H. Cock, who commissioned the Doetecum brothers – famous for their refined technique, which combined engraving and etching – to translate some of the graphic studies after nature, executed by the artist during his Italian journey, into the print medium immediately after Bruegel's return to the Netherlands.

Assembled to form the famous series *Twelve Landscapes* and published in 1555, these compositions, which provided an *immediate sensation of being overwhelmed by the magnificence of nature and the organicity of the landscape* (K. Oberhuber), are regarded as among the most important and stylistically influential publications of their time.

Excellent early impression printed in superbly deep black ink. Of the utmost transparency and clarity. Still with the clearly visible auxiliary lines for the title in the lower margin.

With beautiful 4mm margins around the platemark. Without the commonly found but disturbing vertical centerfold. A slight drying fold is perceptible only on the reverse. Displaying pristine freshness and of the greatest harmony and beauty.

The landscape in this composition seems to be divided in two. A river flows toward the center of the scene from the lower left before making a slight bend and continuing into the sea. The right-hand side is dominated by an enormous deciduous tree, obstructing the view into the distance and guiding the gaze toward three pilgrims, who approach a farm set further in the background. Only upon closer inspection do we become aware of the halo visible above the head of the central figure, identifying him as Christ. The setting sun and the title identify the scene as the Way to Emmaus, where the resurrected Christ meets two disciples without being recognized by them. (Luke 24:13-30) *Both the setting sun and the halo are missing from a preliminary drawing for this work* (Koniklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp), *raising the question of whether the source of this print can be traced to Bruegel alone.* (B. Kaschek

ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

16 *Die Heilige Familie mit der Heuschrecke.* *Um 1495*

Kupferstich. 23,7 x 18,6 cm
Bartsch 44; Dodgson 4; Meder 42/a-b (von k); Schoch-Mende-Scherbaum 2
Provenienz: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 12, 1981, Nr. 40
Deutsche Privatsammlung

Brillantes Exemplar, bestechend durch seine herrlich tiefschwarze, gratige Druckqualität in Verbindung mit einer exzeptionellen Frische und Perfektion in der Erhaltung.

Wie von Meder für die b-Variante speziell beschrieben: *Sehr kräftig, teilweise Grat, mit sechs Parallelkratzern rechts vom Kopf zum Meer herab. Rechte Wange Mariens noch klar.* Das Kreuzchen rechts neben der Schläfe Mariens jedoch, das Meder als Charakteristikum der a-Variante hervorhebt, wesentlich prägnanter noch als bei dem von Schoch-Mende-Scherbaum exemplarisch als Frühdruck abgebildeten Abzug in Schweinfurt. Auch der von Meder bei allen Drucken erwähnte, gleichwohl sich allmählich abschwächende große Glitsch rechts oberhalb des Kopfes Mariens erscheint im vorliegenden Abzug noch klarer als dort, ähnlich dem Exemplar des British Museum (E,4.50), bei dem ebenfalls das Kreuzchen deutlicher sichtbar ist. Von daher mag es es mitunter fraglich sein, ob die von Meder eingeführte Abfolge der beiden mit a und b unterschiedenen Zustände aufrecht zu halten ist und nicht eventuell zu revidieren wäre.

Entlang der Ränder teilweise mit ganz leichtem Plattenton gedruckt, eingegrenzt durch die gratig rauh zeichnende Plattenkante, als zusätzliches Indiz für einen ganz frühen Abzug.

Rings mit einem 4 mm breiten, die Szene wirkungsvoll rahmenartig einfassenden Papierrändchen. Makellos.

Die Heilige Familie in der Landschaft hat Dürer als Motiv schon wähnend seiner Wanderjahre wiederholt beschäftigt, wie verschiedene Zeichnungen in London, Erlangen und Berlin belegen (Winkler 22, 23, 25 und 30). Vor allem die intensiven zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Heiligen Familie, die ganz eigene Rollenverteilung der Hauptpersonen, scheinen den jungen Künstler interessiert zu haben. Die daraus erwachsene große Innigkeit, die *Die Heilige Familie mit der Heuschrecke* auszeichnet, ließen die Komposition zu einem die Gefühle und Werte des bürgerlichen Publikums unmittelbar ansprechenden Andachtsbild werden.

Gestützt auf apokryphe Evangelientexte und Legenden sind hier Bildelemente der >Ruhe auf der Flucht< und der >Geburt Christi< zusammengeflossen. Dürer konnte sich dabei auf das Vorbild Schongauers und des Meisters des Amsterdamer Kabinetts berufen, deren Werke er auf seiner Wanderschaft kennengelernt hatte. Jenem verdankt er die rationale Komposition und das reiche graphische Vokabular. Anstelle der strengen Liniendisziplin Schongauers bedient sich der junge Dürer jedoch einer spontanen und unsystematischen Stichelarbeit, ähnlich den Kaltnadelblättern des Meisters des Amsterdamer Kabinetts. (R. Schoch)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nuremberg 1528

16 *The Holy Family with the Butterfly.* *Ca. 1495*

Engraving. 23.7 x 18.6 cm
Bartsch 44; Dodgson 4; Meder 42/a-b (of k); Schoch-Mende-Scherbaum 2
Provenance: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 12, 1981, no. 40
Private collection, Germany

Brilliant exemplar, captivating by virtue of its marvelous, deep black, burry print quality, in conjunction with the sheet's exceptionally fresh and perfect state of preservation.

As described by Meder in particular for the b variant: *Quite powerful, partially burry, with six parallel scratches to the right of the head and downward toward near the sea. Mary's right cheek still clear.* The little "x" to the right of Mary's temple, emphasized by Meder as characteristic of the a variant, far more incisive than with the sheet in Schweinfurt illustrated in Schoch-Mende-Scherbaum as an exemplary early impression. In the present impression, moreover, the large glitch above Mary's head mentioned by Meder for all prints, albeit diminishing gradually, appears more clearly than there, in a way comparable to the exemplar in the British Museum (E,4.50), where the little "x" is also more clearly visible. Given this, it may seem questionable whether the sequence given by Meder for the different states designated as a and b can be maintained, or is perhaps subject to revision.

Printed with a muted plate tone along portions of the margins, bordered by the burry edge of the platemark, an additional indicator of a very early impression.

With paper margins measuring 4 mm all the way around, containing the scene effectively like a frame. Impeccable.

Dürer returned to the motif of the *The Holy Family in a Landscape* a number of times during his years of travel, as documented by various drawings in London, Erlangen, and Berlin (Winkler 22, 23, 25, and 30). In particular the intensive interpersonal relations between the family members and the singular distribution of roles among the protagonists seem to have interested the young Dürer. The resulting sense of intimacy characterizing *The Holy Family with the Butterfly* has made it a devotional image that speaks directly to the emotions and values of a bourgeois public.

Drawing upon apocryphal gospel texts and legends, pictorial elements from the Rest on the Flight into Egypt *and the* Birth of Christ *have merged here. Dürer had recourse to the models of Schongauer and the Amsterdam Cabinet Master, whose works he came to know during his travels. He is indebted to them for the rational composition and rich graphic vocabulary. In place of Schongauer's stringent linear discipline, the young Dürer instead exploits a spontaneous and unsystematic engraving style that is not unlike the drypoint works of the Amsterdam Cabinet Master.* (R. Schoch)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

17 *Fünf Figurenstudien –*
Der sogenannte Verzweifelnde. *Um 1514/15*

Eisenradierung. 18,7 x 13,7 cm
Bartsch 70; Meder 95/Ia (von IIb); Schoch-Mende-Scherbaum 79
Provenienz: R. L. von Retberg (Lugt 2822)
Amsler & Ruthardt, Berlin, Auktion XXXIII, 1886, Nr. 206

Superber Abzug.

In den Schattenpartien mit reichlich stehengelassener Farbe, um eine erhöht plastische Wirkung zu erzielen, wie von Meder für die besten Abzüge erwähnt: *Nach und nach erst – und bei bestimmten Blättern gewissermaßen als Versuch – läßt sich jener mit einem Aufwand an Zeit und Mühe verbundene tonende Vorgang feststellen, dessen sich Dürer wohl bewußt war. Es ist auch kein Zweifel, daß hierzu um 1515 die mit lockeren Ätzstrichen schattierten fünf Figuren der Radierung B. 70 gewählt wurden, um sie durch eine malerische Modellierung und durch Stehenlassen der Schwärze künstlerisch zu steigern…*

Nach fast einhelliger Meinung die erste Arbeit des Künstlers auf dem Gebiet der Eisenradierung. Primäre Versuche mit der neuen Technik machte der in Augsburg ansässige Waffenätzer und Künstler Daniel Hopfer in den Jahren zwischen 1501 und 1507.

Bis heute ist es nicht gelungen, die einzelnen Figuren schlüssig zu deuten oder in Beziehung zu stellen. Der Mann links im Profil stellt vielleicht Dürers Bruder Endres (Andreas) dar, entsprechend einer Zeichnung von 1514, wobei michelangeleske Züge unverkennbar sind. Auch die zentrale Figur des Verzweifelnden ist ohne ein solches Vorbild schwer denkbar.

The mysterious group of figures stands out in Dürer's work. The neutral title given here was first used by Bartsch in 1808, but the print has also been entitled 'The Dismayed Husband' (Hüsgen, 1798, 'The Bath' (Heller, 1827) and 'The Desperate Man' (von Retberg, 1871). Panofsky interpreted the print in terms of Dürer's continuing interest in types of melancholy to affect the human condition that so preoccupied medial men of the day, with the man in the center, for example, who apparently tears his hair, signifying choleric melancholy, the sleeping figure representing phlegmatic melancholy and the pleasure-seeking satyr representing sanguine melancholy. (G. Bartrum)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nuremberg 1528

17 *Five Figure Studies –*
The So-Called Desperate Man. *Ca. 1514/15*

Etching on iron. 18.7 x 13.7cm
Bartsch 70; Meder 95/Ia (of IIb); Schoch-Mende-Scherbaum 79
Provenance: R. L. von Retberg (Lugt 2822)
Amsler & Ruthardt, Berlin, auction XXXIII, 1886, no. 206

Superb impression.

With abundant ink remaining in the shadows in order to achieve an enhanced effect of three dimensionality, as mentioned by Meder for the best impressions. *Becoming detectable only by degrees – and on certain sheets so-to-speak experimentally – is the tonal process, associated with great expenditures of time and effort, which Dürer must have developed quite deliberately. There can be little doubt that here, around 1515, the five figures of the etching B. 70, rendered with loose strokes, were chosen as vehicles for attaining a new level of artistic intensity through the painterly modelling and also by leaving abundant ink on the printing plate…*

According to virtually unanimous opinion, the artist's first attempt at etching on iron.
Responsible for the initial experiments with the new technique was Daniel Hopfer, an etcher of armor and an artist, in Augsburg between 1501 and 1507.

To date, attempts to conclusively identify the various figures or to relate them to one another have been unpersuasive. The man seen in profile on the left may depict Dürer's brother Endres (Andreas); this figure – whose Michelangelesque features are unmistakable – corresponds to a drawing that is dated 1514. The central figure too would be difficult to imagine without Michelangelo's precedent.

This mysterious group of figures stands out in Dürer's work. The neutral title given here was first used by Bartsch in 1808, but the print has also been entitled 'The Dismayed Husband' (Hüsgen, 1798), 'The Bath' (Heller, 1827) and 'The Desperate Man' (von Retberg, 1871). Panofsky interpreted the print in terms of Dürer's continuing interest in types of melancholy to affect the human condition that so preoccupied medical men of the day, with the man in the center, for example, who apparently tears his hair, signifying choleric melancholy, the sleeping figure representing phlegmatic melancholy and the pleasure-seeking satyr representing sanguine melancholy. (G. Bartrum)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nürnberg 1528

18 *Verlobung Mariens.* *Um 1504*

Holzschnitt. 29,5 x 20,6 cm
Bartsch 82; Meder 194/II (von III/h); Schoch-Mende-Scherbaum 172
Provenienz: Doublette des Martin von Wagner Museum, Würzburg (Lugt 2451c)

Blatt 7 der Folge >Das Marienleben<

Lateinische Textausgabe von 1511

Ausgezeichneter, kontrastreicher Abzug.

Rings mit ca. 5-10 mm Papierrand. Tadellos.

Das Verlöbnis Mariens zeigt eine interessante Abwandlung der in der >Begegnung an der Goldenen Pforte< verwendeten „Diaphragma"-Anordnung. In beiden Fällen ist die Tür des Tempels als ein frontaler Torweg gezeichnet, der in die Seitenränder des Holzschnitts eingepaßt ist. Doch in dem >Verlöbnis< findet die Handlung vor dem Bogen statt, nicht dahinter: anstatt den ganzen Bildraum vom Beschauer zu scheiden, scheidet er zwei Sphären oder Welten in dem Bilde selbst voneinander. Diese Funktion spiegelt auch die Symbolik der Dekoration wieder. Die „Goldene Pforte" war ausschließlich mit Propheten und Helden des Alten Testaments geschmückt worden. Die Tür in dem >Verlöbnis< dagegen gibt eine zweifache Botschaft. Ihr innerer Fries zeigt einen Kampf von bewaffneten Männern auf Einhornen und Frauen auf Löwen, eine offenkundige Anspielung auf die Besiegung der Sinnlichkeit durch die Unschuld; aber darüber, im Gipfel des äußeren Bogens, ist eine Eule wiedergegeben – das uralte Sinnbild der Nacht, eines lichtlosen Zustandes des Geistes und daher der Synagoge. Ein Sinnbild bezieht sich auf die Keuschheit des Ehebündnisses, das vor dem Tempel gerade geschlossen wird, das andere auf die in Unwissenheit und Irrtum verstrickte jüdische Religion, deren Riten im Innern ausgeführt werden… (E. Panofsky)

ALBRECHT DÜRER 1471 Nuremberg 528

18 *The Betrothal of the Virgin.* *Ca. 1504*

Woodcut. 29.5 x 20.6 cm
Bartsch 82; Meder 194/II (of III/h); Schoch-Mende-Scherbaum 172
Provenance: duplicate from the Martin von Wagner Museum, Würzburg (Lugt 2451c)

Plate 7 of the series *The Life of the Virgin*

Latin text edition of 1511

Excellent, richly contrasting impression.

With ca. 5-10 mm margins. Impeccable.

The Betrothal of the Virgin shows an interesting variation of the "diaphragm" scheme employed in the Meeting at the Golden Gate. In both cases the door of the Temple is depicted as a frontal archway exactly fitting in to the margins of the woodcut. But in the Betrothal the action takes place before and not behind the arch: instead of separating the entire picture space from the beholder it separates two spheres, or worlds, within the picture itself. This function is reflected by the symbolism of the decoration. The "Golden Gate" had been adorned exclusively by Prophets and Heroes of the Old Testament. The door in the Betrothal, however, has a twofold message. Its inner molding shows a combat between armed men on unicorns and women on lions, an obvious allusion to the conquest of sensuality by innocence; but it is surmounted by an owl – time-honored symbol of the night, a lightless state of mind, and, therefore, of the Synagogue. One symbol refers to the chastity of the marriage just being concluded in front of the Temple, the other to the benightedness of the Jewish religion, the rites of which are practiced within… (E. Panofsky)

CORNELIS DUSART 1660 Haarlem 1704

19 *Der sitzende Violinspieler. 1685*

Radierung. 27,9 x 25,0 cm
Bartsch, Dutuit und Hollstein 15/III
Wasserzeichen: Wappen von Amsterdam
Provenienz: Rheinische Privatsammlung

Prachtvoller, tonig tiefschwarz gedruckter Abzug von schönster Harmonie und Klarheit. Mit den kräftigen, äußerst markanten Spuren der Roulette, die im Zusammenspiel mit einem überaus delikaten Plattenton dem Innenraum, der nur durch wenige Fenster beleuchtet wird, eine herrlich dämmrige Atmosphäre verleihen.

Mit schönem, bis zu 7 mm breiten Papierrändchen um die noch in schönem Relief sich abzeichnende Plattenkante. Vereinzelte blasse Braunfleckchen kaum in Erscheinung tretend als Teil einer unbehandelt warmtonigen Papierpatina.

Eines der beiden wichtigen Hauptblätter des Künstlers, das möglicherweise mit seinem reizvollen Wirtshaus-Interieur als Gegenstück zu der bewegten Pleinair-Darstellung der >Großen Dorfkirmes< konzipiert war.

Die Darstellung verweist durch den am Kamin hängenden Zettel mit der Aufschrift >TUL – PAAN EN HYACINTEN< auf die internationale Tulpen- und Hyazinthenspekulation in Holland im 17. Jahrhundert, an der sich jedermann beteiligte. Mancher wurde dadurch sehr reich, viele richteten sich zugrunde. Auf dem Höhepunkt der ‚Tulpomanie' bezahlte man angeblich für eine einzige Tulpenzwiebel 4600 Gulden.

Entsprechend der ausgelassenen Stimmung auf der Darstellung lautet der lateinische Spruch im Unterrand übersetzt: *Der Bauer, ungetrübt von Heuchelei, freut sich von Herzen.*

Rústicus ex animo, non pullus Hippocrita gaudet.

CORNELIS DUSART 1660 Haarlem 1704

19 *The Seated Violin Player.* *1685*

Etching. 27.9 x 25.0 cm
Bartsch, Dutuit, and Hollstein 15/III
Watermark: arms of Amsterdam
Provenance: private collection, The Rhineland

Splendid, tonally distinct, deep black impression of the most beautiful harmony and clarity. With powerful, prominent traces of the roulette, endowing the interior setting – illuminated by just a few windows – with a marvelous twilight atmosphere in conjunction with the extremely delicate plate tone.

With lovely paper margins measuring up to 7 mm around the platemark, which is still wonderfully present in striking relief. Isolated pale brown spotting is barely noticeable, and merges imperceptibly with the warm-toned, untreated paper patina.

One of the two most important compositions by this artist, possibly conceived, with its charming cabin interior, as a pendant to the animated plein air depiction of the *Large Village Fair.*

Through the slip of paper hanging from the mantelpiece, with the inscription *TUL – PAAN EN HYACINTEN,* the scene alludes to the international tulip and hyacinth speculation taking place in 17th-century Holland, in which many ordinary people participated. Some became quite wealthy as result, while others were ruined. At the highpoint of the "Tulip mania," buyers evidently paid up to 4600 guilders for a single tulip bulb.

In keeping with the relaxed atmosphere of the scene, the Latin motto found along the lower margin translates as: *The peasant who is untroubled by hypocrisy rejoices with all his heart.*

CLAUDE GELLÉE
Genannt LE LORRAIN — 1600 Chamagne (Lothringen) – Rom 1682

20 *Le pont de bois – Rebekka und Elizer.* *Um 1640/41*

Radierung. 12,6 x 19,2 cm
Robert-Dumesnil 14/II (von III) ; Blum 33/III (von IV) ; Russell 46/III (von V);
Mannocci 38/V (von VII)
Provenienz: Neville D. Goldsmid (Lugt 1962)
A. H. Hachette (Lugt 132)

Prachtvoller, tiefschwarzer Abzug. Vor der späteren Bezeichnung ‚N44.p.6' im Unterrand. Prägnant bis in die Details, zugleich fein nuanciert und von schönster Transparenz.

Mit 2-3 mm Papierrändchen um die wirkungsvoll tief eingeprägte Plattenkante. In unberührter Frische.

Die atmosphärisch ungemein dichte Pastorale trägt von jeher den Titel >Le pont de bois<, der sozusagen deskriptiv Bezug nimmt auf das zentrale Motiv der Landschaftskomposition. Die scheinbar zufällig diese lichtdurchflutete Landschaft belebenden Figurengruppen illustrieren jedoch, worauf Roethlisberger im Hinblick auf die Gemäldefassung im Nationalmuseum, Stockholm erstmals hingewiesen hat, die im 24. Kapitel der Genesis geschilderte Episode von Elizers Brautwerbung bei Rebekka für Abrahams Sohn Isaak.

Claude Lorrain hat sowohl bei dem für Kardinal Giorio entstandenen Gemälde, wie in der hier vorliegenden Radierung nicht die häufiger in der Malerei dargestellte Szene von Elizer und Rebekka am Brunnen gewählt, sondern die Verabschiedung der beiden nach Kanaan aufbrechenden Reisenden durch Rebekkas Vater Betuel am Fuße der kleinen Holzbrücke im Bildmittelgrund. *Es ist deutlich, dass es Claude mehr um die stimmungsvolle Landschaft ging als um die biblische Erzählung. Die Brücke allerdings, die der Radierung ihren Titel gab, ist als Motiv traditionell mit dem Reisen in ein fremdes Land verbunden…* (M. Sonnabend)

CLAUDE GELLÉE
Called LE LORRAIN — 1600 Chamagne (Lothringen) – Rome 1682

20 *Le pont du bois –*
Rebecca and Eliezer. *Ca. 1640/41*

Etching. 12.6 x 19.2 cm
Robert-Dumesnil 14/II (of III); Blum 33/III (of IV); Russell 46/III (of V);
Mannocci 38/V (of VII)
Provenance: Neville D. Goldsmid (Lugt 1962)
A. H. Hachette (Lugt 132)

Splendid, deep black depression prior to the later inscription "N44.p.6" along the lower margin. Incisive down to the details, at the same time finely nuanced and displaying the loveliest transparency.

With 2-3 mm paper margins and the highly effective, deeply impressed plate-mark. In a pristine state of freshness.

This pastoral, so uncommonly dense atmospherically, has always borne the title *Le pont du bois*, a descriptive reference to the composition's central motif. The seemingly incidental quality of the figural group that enlivens this light-flooded landscape however illustrates the story of Eliezer's wooing of Rebecca on behalf of Abraham's son Isaac, as related in the 24th chapter of Genesis – as first pointed out by Roethlisberger with reference to the painted version in the National-museum in Stockholm.

Both in the painting, created for Cardinal Giorio, as well as in the present etching, Claude has chosen to depict a moment less favored by painters compared with the motif of Eliezer and Rebecca at the well. Instead, this scene, set at the foot of a little wooden bridge in the middle ground, shows us Rebecca's father Betuel bidding farewell to the couple as they leave Canaan on their travels. *Clearly, Claude was interested in the landscape more than in the biblical narrative. The bridge which gives the etching its title is however traditionally associated with travels to foreign lands…* (M. Sonnabend)

HENDRIK GOUDT Um 1580 Den Haag (?) – Utrecht 1648

21 *Die Enthauptung Johannes des Täufers.* *Um 1607/08*

Nach A. Elsheimer

Kupferstich und Radierung. 6,4 x 5,0 cm im Oval
Dutuit 4/II; Hollstein 4/III; Andrews 48-Stiche a

Exquisiter, samtig tiefschwarzer Abzug der miniaturhaft kleinen Oval-Komposition im schon von Dutuit mit dem Attribut *rare* ausgezeichneten, letzten auf Goudt zurückgehenden Zustand. Mit der diagonalen Strichlage auf dem Gewand des die Exekution beaufsichtigenden Hauptmannes und mit den Initialen der Künstler auf der Plinthe. Vor den späteren, von Hollstein unerwähnt gebliebenen Abzügen von der ausgedruckten und verkleinerten Platte (vgl. British Museum S.4962).

Bis auf die ovale Darstellung beschnitten. In ausgezeichneter Erhaltung.

Die auf ein heute verlorenes Gemälde Elsheimers zurückgehende Komposition gilt als der vielleicht früheste Stich, den Goudt nach einem Werk seines Freundes in Rom gestochen hat. Seitenverkehrt wie üblich, wie der Vergleich mit Elsheimers kleiner Gouache in Chatsworth (Andrews 48) belegt, die als Vorstudie zu dem vermutlich um 1603/05 entstanden Gemälde angesehen wird. Goudt lebte seit 1607 im Haushalt Elsheimers. Als Auftraggeber vermutete C. T. Seifert Dr. Johannes Faber, einen engen Freund des Meisters, der seit 1598 in Rom lebte. Er besaß einen in Ebenholz gerahmten Abzug der Komposition auf Seide und verschickte 1609 Abzüge an verschiedene Freunde, darunter den Augsburger Kaufmann und Gelehrten Markus Welser.

Goudt legte die Komposition zunächst in einfachen, radierten Umrissen an, wie der Probedruck in Bremen belegt. Das geätzte Lineament überdeckte er dann vollständig mit einem Netz mitunter so dicht gestochener Strichlagen, daß er – Jahrzehnte vor der Erfindung der Schabkunst - partiell sogar samtige Schwärzen erreichte, mit denen die wenigen frei belassenen Partien effektvoll kontrastieren, Reflexe der Fackel, die das nächtlich Dunkel der Szenerie erhellt.

HENDRIK GOUDT Circa 1580 The Hague (?) – Utrecht 1648

21 *The Decapitation of John the Baptist.* *Ca. 1607/08*
After A. Elsheimer

Engraving and etching. 6.4 x 5.0 cm in an oval
Dutuit 4/II; Hollstein 4/III; Andrews 48-Stiche a

Exquisite, velvety black impression of the miniature-style oval composition in a state already referred to by Dutuit as rare, and the last state that is traceable to Goudt. With the diagonal line on the costume of the officer who supervises the execution and with the initials of the artist on the plinth. Prior to the later impressions, not mentioned by Hollstein, made from the worn out and scaled-down plate (cf. British Museum S.4962).

Cut down to the oval composition. In excellent condition.

This composition, which goes back to a lost painting by Elsheimer, is regarded as perhaps the earliest engraving produced by Goudt after a work by his friend in Rome. Laterally reversed as is normally the case, and as confirmed by comparison with Elsheimer's small gouache in Chatsworth (Andrews 48), which is considered a preliminary study for the actual painting, which was probably executed around 1603/05. Goudt lived in Elsheimer's household beginning in 1607. C. T. Seifert surmised that the commissioning client was Dr. Johannes Faber, a close friend of the master, who had lived in Rome since 1598. He owned a version of the composition that was printed on silk and framed in ebony, and sent impressions to various friends beginning in 1609, among them the Augsburg merchant and savant Markus Welser.

As documented by a proof in Bremen, Goudt to begin with laid out the composition in simple, etched contours. He then covered these etched lines entirely with a network of engraved lines that are so dense that – decades before the invention of mezzotint – he succeeds in places in producing velvety blacks which contrast effectively with the few unprinted areas, i.e. the reflections of the torch which illuminate the nocturnal darkness of the scene.

FRANCISCO DE GOYA 1746 Fuendetodos – Bordeaux 1828

22 *Selbstbildnis.* *Um 1797/98*

Radierung und Aquatinta. 21,8 x 15,3 cm
Harris 36/III.1 (von III.12)

Blatt 1 der Folge >Los Caprichos<

Das begehrte Selbstbildnis des Künstlers in einem prachtvollen Abzug der 1. Ausgabe, der einzigen, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde.
Von noch ungeminderter Delikatesse in den fein nuancierten Aquatintatönen namentlich auf dem Halstuch und den Revers. Breitrandig.

Das Bildnis zeigt den etwa 51 jährigen Goya. Die ernsten Züge des scharf analysierenden Gesellschaftskritikers scheinen sich mit dem spöttischen Lächeln eines Künstlers zu verbinden, der sich seine Meinungsfreiheit gegenüber der Obrigkeit vorbehält.

Fran.co Goya y Lucientes,
Pintor

FRANCISCO DE GOYA 1746 Fuendetodos – Bordeaux 1828

22 *Self-Portrait.* *Ca. 1797/98*

Etching and aquatint. 21.8 x 15.3 cm
Harris 36/III.1 (of III.12)

Sheet 1 of the series *Los Caprichos*

The much sought-after self-portrait of the artist in a splendid impression from the first edition, the only one printed during his lifetime.
Of still undiminished delicacy in the finely nuanced aquatint tones, specifically on the scarf and lapel. With wide margins.

This portrait shows Goya at the age of approximately 51 years. The serious expression characterizing the features of this keenly analytical social critic seems to mingle here with the sardonic smile of an artist who reserves the right of freedom of expression vis à vis the authorities.

42.

Tu que no puedes.

FRANCISCO DE GOYA 1746 Fuendetodos – Bordeaux 1828

23 *Tu que no puedes.*
Du, der du nicht kannst. *1797/98*
Radierung und Aquatinta. 21,4 x 15,0 cm
Delteil 79/II (von III); Harris 77/III.1 (von III.12)

Blatt 42 der Folge >Los Caprichos<

Prachtvoller Abzug der ersten Ausgabe (1799), der einzigen zu Lebzeiten des Künstlers. Wie stets auf wenig geleimtem Bütten.

Mit 2,6 – 5,5 cm breiten Papierrändern.

Die ungerechte Verteilung der Lasten und die häufigen Vorteile und Privilegien der Mächtigen sind – damals wie heute – der Grund dafür, daß die unteren Schichten die Hauptlast der Abgaben an den Staat tragen müssen. Sie sind es, die mit ihrer Arbeit und Mühsal für den Unterhalt der Müssiggänger sorgen, die hier einmal mehr in der Verkleidung als Esel erscheinen. (A. E. Pérez Sánchez)

23 *Tu que no puedes.*
Thou who canst not. *1797/98*

Etching and aquatint. 21.4 x 15.0 cm
Delteil 79/II (of III); Harris 77/III.1 (of III.12)

Sheet 42 of the series *Los Caprichos*

Splendid impression from the first edition (1799), the only one produced during the artist's lifetime. As always, on laid paper with minimal sizing.

With paper margins measuring 2.6 – 5.5 cm.

Then as now, the inequitable distribution of burdens and the frequent advantages and privileges enjoyed by the powerful are the reason why the lower classes must bear the main brunt of the taxes levied by the state. They are the ones who, through their labor and toil, must sustain the idle rich, present here in the guise of donkeys. (A. E. Pérez Sánchez)

ROBERT VAN DEN HOECKE 1622 Antwerpen 1668

24 *Das Feldlager am Fluß.* *Um 1660*

Radierung. 13,9 x 20,6 cm
Bartsch 19 Hollstein 19/II; TIB 6 commentary pag. 205 Nr. 019 S3
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Feintoniger Abzug des schönen Einzelblattes von der verkleinerten Platte mit der Adresse von Wyngaerde.

Mit der vollständigen Einfassung bzw. dem vollen Plattenrand oben und unten, sowie rechts mit feinem Papierrändchen darüber hinaus. Frisch in der Erhaltung.

Selten und gesucht, wie alle Blätter des Künstlers.

Van den Hoeckes druckgraphisches Œuvre umfaßt lediglich 22 Blätter. Bis auf zwei sind es sämtlich mit leichter Nadel radierte Landschaften mit militärischen Sujets, was sich sicher dem Umstand verdankt, daß der Künstler neben seinem Amt als Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms von Osterreich, dem Gouverneur der Habsburgischen Niederlande, auch die Position des Côntolleur des fortifications pour le service de sa Maj. en Flandre bekleidete.

ROBERTVS VANDEN HOECKE F
I F V. Wyn. ex

ROBERT VAN DEN HOECKE 1622 Antwerp 1668

24 *The Field Camp near the River. Ca.1660*

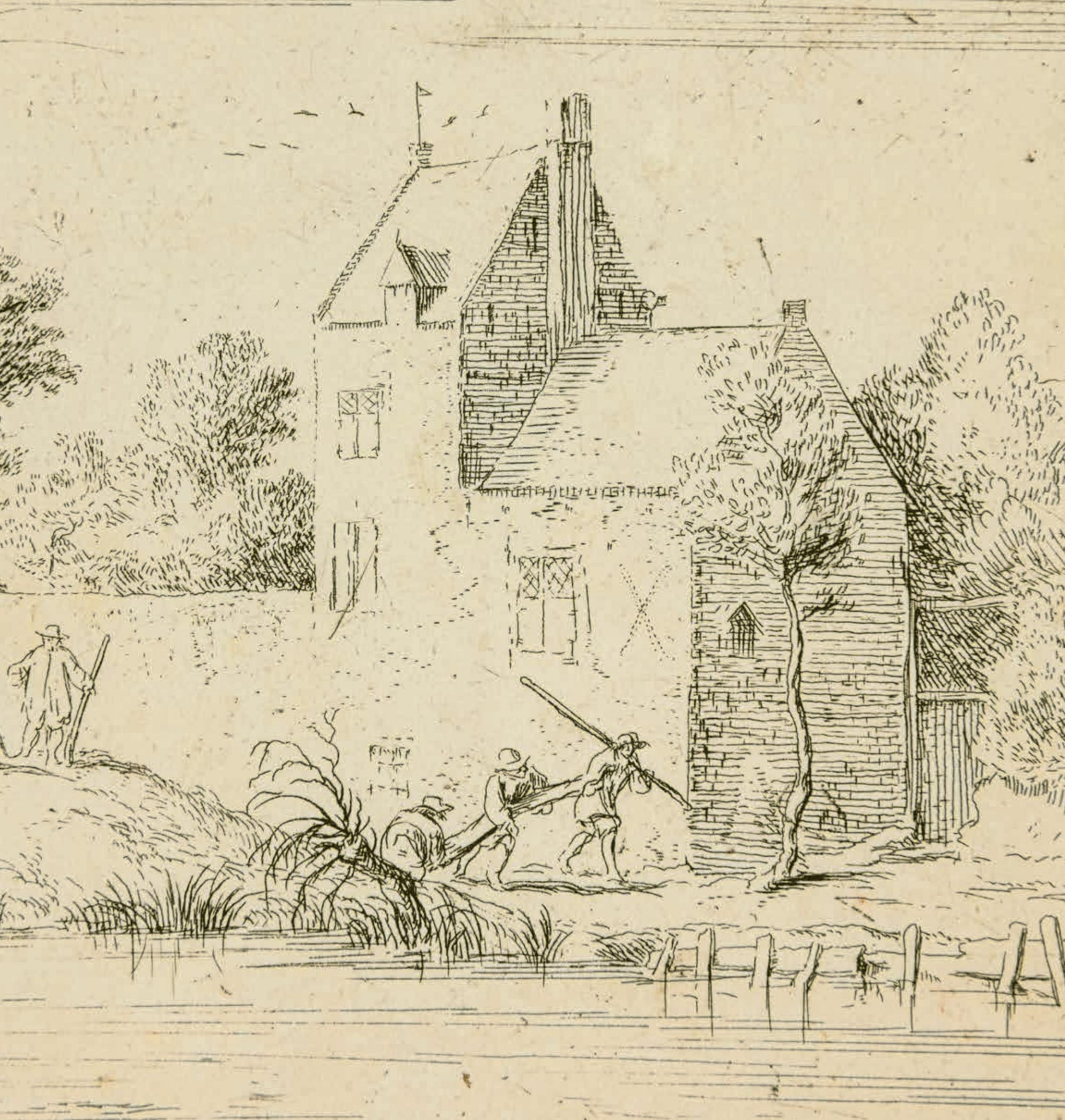
Etching. 13.9 x 20.6 cm
Bartsch 19 Hollstein 19/II; TIB 6 commentary p. 205 no. 019 S3
Provenance: private collection, Germany

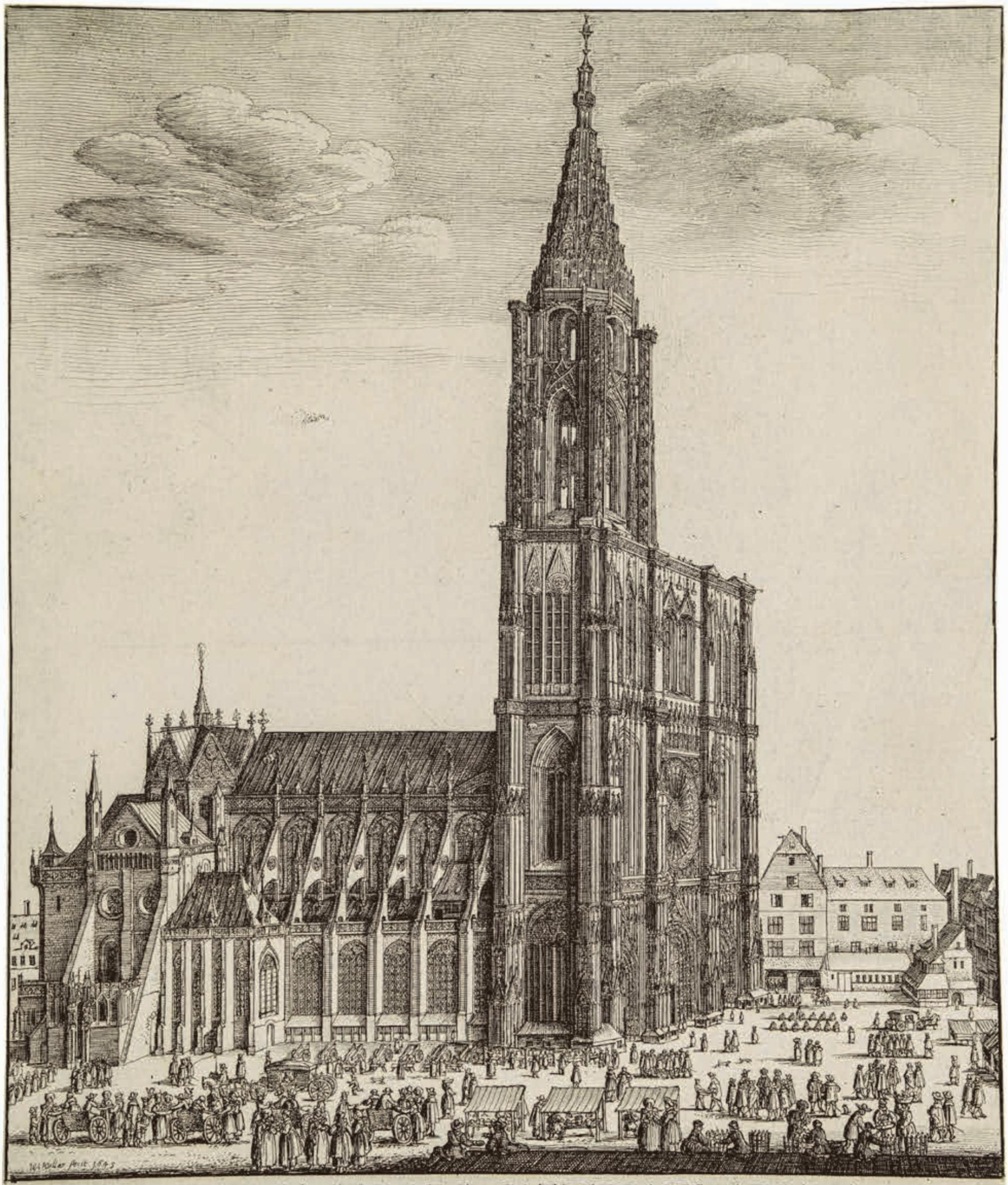
Fine-toned impression of the lovely individual sheet prior to the reduction of the printing plate and with the address of Wyngaerde.

With the complete framing line and the complete platemark above and below, and with fine paper margins beyond it on the right. In a fresh state of preservation.

Rare and sought after, like all sheets by this artist.

Van den Hoecke's print oeuvre encompasses just 22 sheets. With the exception of two of them, all are landscapes or military subjects etched with a light needle, an emphasis that must be owed to the circumstance that alongside his position as court painter to Duke Leopold William of Austria, Governor of the Habsburg Netherlands, he also held the position of Côntolleur des fortifications pour le service de sa Maj. en Flandre.





TVRRIS ET ÆDES ECCLESIÆ CATHEDRALIS ARGENTINENSIS.

à Wenceslao Hollar Bohèmo, primo ad vivum delineata, et aqua forti æri insculpta, A°. 1630. denuoq; facta Antuerpiæ, A°. 1645.

WENZEL HOLLAR 1607 Prag – London 1677

25 *Ansicht des Straßburger Münsters.* *1645*

Radierung. 22,1 x 17,8 cm
Parthey und Pennington 892; New Hollstein 722
Wasserzeichen: Fünfzackige Schellenkappe
Provenienz: R. L. Mayer (Lugt 4534)
Deutsche Privatsammlung

Brillanter Frühdruck der reiferen der beiden Ansichten des Straßburger Münsters, die Hollar im Abstand von 15 Jahren radierte. 1645 in Antwerpen entstanden, nimmt die Komposition unmittelbar Bezug auf die 1630 in Straßburg radierte erste Ansicht (Pennington 893; New Hollstein 79), worauf Hollar in der Bildunterschrift ausdrücklich hinweist: ‚Turm und Gotteshaus der Kathedrale von Straßburg. Von Wenzel Hollar dem Böhmen zum ersten Mal nach dem Leben gezeichnet im Jahr 1630, und es von neuem gemacht in Antwerpen im Jahr 1645.‘

Noch mit den deutlichen Spuren einer Fehlätzung aus kleinen Pünktchen im Himmel links, etwa 5,5 cm oberhalb des Kirchenschiffs. S. Turner gänzlich unbekannt geblieben, markieren sie vermutlich einen ersten Druckzustand, und dürften vom Künstler noch vor der Drucklegung der eigentlichen Auflage auspoliert worden sein.

Mit der Einfassung bzw. dem vollständigen Text im Unterrand. Zwei sorgsam geglättete Horizontalfalten kaum mehr wahrnehmbar, zwei kleine Papierausdünnungen nur im Durchlicht sichtbar, sonst in ganz ausgezeichneter Erhaltung.

The development of Hollar's etching skill is well illustrated in his two views of Straßbourg Cathedral (P893 and P892), the first dated 1630, and the successor 1645. The earlier image, etched while Hollar was in Straßbourg, hints at his assiduous talent for detail, although it is flawed and uneven. The three doorways and the rose window of the façade exhibit his highly finished style, but he failed to convey the correct perspective and foreshortening of the nave and transept, in spite of the conventional angle he chose to depict. Fifteen years later, during his fertile Antwerp period, the Cathedral became a soaring structure set in contextual space. Hollar had given it life and verisimilitude. There are buildings around it, stalls nearby, and groups of people walking, conversing, or engaged in their trade. Light was introduced; Hollar added sky, clouds, and shadows. Primarily, however, he had mastered a style and technique that at times has been criticized for his overabundant lines. It may not have universal appeal, but the sheer virtuosity of Hollar's method invites admiration. (R. Doggett, J. Biggs, C. Brobeck in: Ausst. Kat. Impressions of Wencelslaus Hollar. Washington D. C. 1996)

WENZEL HOLLAR 1607 Prague – London 1677

25 *View of Strasbourg Cathedral.* *1645*

Etching. 22.1 x 17.8 cm
Parthey and Pennington 892; New Hollstein 722
Watermark: five-pointed foolscap
Provenance: R. L. Mayer (Lugt 4534)
Private collection, Germany

Early impression of the later of the two views of Strasbourg Cathedral etched by Hollar, the two separated by an interval of 15 years. Created in Antwerp in 1645, the composition is based directly on the view etched on location in Strasbourg in 1630 (Pennington 893; New Hollstein 79), as mentioned specifically by Hollar in the caption: "Tower and house of worship of the Cathedral of Strasbourg. By Wenzel Hollar the Bohemian, sketch from life for the first time in the year 1630, and done over again in Antwerp in the year 1645."

Still with clear traces of foul biting, consisting of fine dotting, in the sky on the left, circa 5.5 cm above the cathedral nave. Remaining quite unknown to S. Turner, it presumably characterizes a 1st state, and may have been polished out by the artist prior to the printing of the actual edition.

With the framing line and the full text along the lower margin. Two carefully smoothed horizontal folds are now barely perceptible, while two small areas of thinning to the sheet are visible only in raking light. Otherwise in a quite excellent state of preservation.

The development of Hollar's etching skill is well illustrated in his two views of Straßbourg Cathedral (P893 and P892), the first dated 1630, and the successor 1645. The earlier image, etched while Hollar was in Straßbourg, hints at his assiduous talent for detail, although it is flawed and uneven. The three doorways and the rose window of the façade exhibit his highly finished style, but he failed to convey the correct perspective and foreshortening of the nave and transept, in spite of the conventional angle he chose to depict. Fifteen years later, during his fertile Antwerp period, the Cathedral became a soaring structure set in contextual space. Hollar had given it life and verisimilitude. There are buildings around it, stalls nearby, and groups of people walking, conversing, or engaged in their trade. Light was introduced; Hollar added sky, clouds, and shadows. Primarily, however, he had mastered a style and technique that at times has been criticized for his overabundant lines. It may not have universal appeal, but the sheer virtuosity of Hollar's method invites admiration. (R. Doggett, J. Biggs, C. Brobeck in exh. cat. *Impressions of Wencelslaus Hollar,* Washington DC 1996)

Wenceslaus Hollar fecit 1645

WENZEL HOLLAR *1607 Prag – London 1677*

26 *Ein Muff in fünf Ansichten.* *1645/46*

Radierung. 7,8 x 12,7 cm
Parthey und Pennington 1952/I (von II); New Hollstein 796/I (von III)
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Das skizzenhaft angelegte Blatt in einem herrlich frühen, homogen durchgedruckten Abzug, vor der späteren Nummer ‚12' rechts oben.

Mit feinem Rändchen um die Plattenkante.

Anders als in seinen übrigen miniaturartigen Muff-Stillleben demonstriert Hollar hier, wie auf einem Studienblatt, fünf verschiedene Weisen, einen Muff zu tragen, die z.T. aus seinen früheren Figurendarstellungen, beispielsweise den Personifikationen des Winters, bekannt sind. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich hier ganz auf die flauschig-weiche Stofflichkeit der Handwärmer, während die nur ausschnitthaft skizzierten Trägerinnen des edlen Pelzwerks ganz im Hintergrund bleiben. Genauestens beobachtet und minutiös geschildert sind nicht nur die haarige Struktur und unterschiedliche Farbigkeit des glänzenden Fells, sondern auch handwerkliche Details wie die zahlreichen Nähte, die notwendig waren, um aus vielen Pelzstreifen solch feine Kürschner-Arbeiten zu fertigen.

WENZEL HOLLAR 1607 Prague – London 1677

26 *A Muff in Five Views.* *1645/46*

Etching. 7.8 x 12.7 cm
Parthey and Pennington 1952/I (of II); New Hollstein 796/I (of III)
Provenance: private collection, Germany

The sketch-style sheet in a marvelous, early, homogenously printed impression, prior to the later number “12” on the upper right.

With fine margins around the platemark.

Here, unlike the other miniature-style muff still lives, Hollar illustrates five different ways in which a muff can be worn, some of them familiar from earlier figural depictions, for example the personification of Winter. His focus in this sheet is entirely on the soft, fluffy materiality of the hand warmers, while the wearer of these elegant accessories, indicated only cursorily, recede entirely into the background. Observed with exactitude and rendered in minute detail is not just the hairy structure and diverse coloration of the glossy pelts, but also handcrafted details such as the abundant stitching necessary to assemble such furrier works from numerous strips of fur.

MORITZ KELLERHOVEN 1758 Altenrath – München 1830

27 *Mann mit Pelzmütze.* *1794*

Radierung und Aquatinta. 19,5 x 15,2
Fehlt bei Nagler, Boetticher und Heller-Andresen

Prachtvoller in Braunschwarz gedruckter Abzug der in der Literatur bis anhin unbeschriebenen Aquatintaradierung Kellerhovens mit der Darstellung eines Mannes mit Pelzmütze, das sich insbesondere durch sein rembrandteskes Chiaroscuro auszeichnet.

Bezeichnet im Hintergrund links mit dem Monogramm des Künstlers und datiert 1794, wie eine Reihe ähnlicher Kompositionen Kellerhovens, die im Verlag von D. Artatria in Mannheim publiziert wurden.

Wir konnten nur ein einziges weiteres Exemplar im British Museum (Museum number 1976,0131.9) nachweisen.

Kellerhoven, der seine erste Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie erfahren hatte, entschied sich unter dem Eindruck der Kunst van Dycks für das Portraitfach. In Wien, wohin er 1779 übersiedelte, um sich unter Füger weiterzubilden, erwarb er sich bald schon den Ruf eines glänzenden Porträtisten, so daß Kurfürst Karl Theodor ihn 1784 als Hofmaler an seine Residenz in München berief. Seine Bildnisse waren insbesondere wegen ihrer getreuen Auffassung und täuschenden Nachbildung des Stofflichen geschätzt.
Kellerhovens schmales druckgraphisches Œuvre entstand, laut dem im Kunstbaltt Nr. 44 am 2. Juli 1831 erschienenen Nekrolog, *in den Nebenstunden*, in denen der Künstler *auf eine geistreiche Weis kleine Portraits in Rembrandt'scher Manier* radierte, *welche von Kunstsammlern noch jetzt sehr geschätzt und gern aufbewahrt werden.*

MORITZ KELLERHOVEN 1758 Altenrath – Munich 1830

27 *Man with a Fur Cap. 1794*

Etching and aquatint. 19.5 x 15.2
Missing from Nagler, Boetticher, and Heller-Andresen

Splendid impression printed in brownish-black ink of an aquatint etching by Kellerhoven, one that remains undescribed in the literature to date, which portrays a man with a fur cap and is characterized in particular by its Rembrandtesque chiaroscuro.

Signed on the background left with the artist's monogram and dated 1794, like a series of similar compositions by Kellerhoven which were published by D. Artaria in Mannheim.

We were able to document only a single additional copy, found in the British Museum (Museum number 1976,0131.9).

Kellerhoven, who received his initial training at the Düsseldorf Academy, resolved to devote himself to portraiture under the influence of the art of van Dyck. In Vienna, where he settled in 1779 with the intention of receiving further instruction from Füger, he rapidly acquired a reputation as a brilliant portraitist, and was appointed by the Elector Karl Theodor as court painter at his residence in Munich in 1784. His likenesses were prized in particular for their faithfulness and dazzling imitation of various materials.
According to an obituary that appeared on July 2, 1831 in *Kunstbaltt* no. 44, Kellerhoven's slender print oeuvre was produced *on the side,* with the artist etching *small, ingenious portraits in the manner of Rembrandt, which were highly prized by art collectors and much coveted.*

MATTHIAS KOCH

Tätig in Offenbach um 1802/03

28 *Ruinenlandschaft.* *1802*

Lithographie. 43,2 x 55,4 cm (Darstellung) Blattmaß: 44,7 x 56,9 cm
Winkler 424.2
Wasserzeichen: Traube
Provenienz: Antoine de Halasz
Bibliothèque Nationale, Paris A 09890 (Lugt 59a und 396d)
Arsène Bonafous-Murat, Paris, >L'Art de la Lithographie IV< (2008), Nr. 185

Absolute Inkunabel der Künstlerlithographie.

Superber auf zart rosa getöntem Büttenpapier gedruckter Abzug von schönster Brillanz.

Winkler konnte gesamthaft nur drei Exemplare im Städel, Frankfurt, im Germanischen National Museum, Nürnberg und auf der Veste Coburg nachweisen. Ein weiteres Exemplar befindet sich in den Sammlungen der Stadt Offenbach.

Eine der ersten Künstlerlithographien, zu denen der Offenbacher Verleger F. Johannot einen Kreis von Künstlern und Dilettanten animierte noch bevor Philip André bzw. sein Nachfolger G. J. Vollweiler ihre berühmten >Specimens of Polyautography< erst 1803 in London publizierten.

Bereits 1804 pries G. Fischer in einem kurzen Artikel über Johannots Offenbacher Unternehmen, der im >Neuen Allgemeinen Intelligenzblatt für Literatur und Kunst< erschien, die Vorzüge der Polyautographie genannten neuen Drucktechnik gegenüber allen bisher bekannten, indem *der Künstler seine Zeichnung auf den Stein selbst macht, und da dieselbe weder geätzt noch gestochen wird, sie in ihrer ganzen Originalität und Kraft bleibt, die sich bey den Kupferstechern und Radierern, durch Durchzeichnen und die mechanischen Hindernisse der Werkzeuge verlieren. Hier hingegen bleibt der erste originelle Entwurf in seinem ganzen Werthe, als Typus, jeder Abdruck ist also wahres Original.* Als weiteren Vorzug nennt Fischer die Leichtigkeit und Unkompliziertheit der Technik, die nur die Fähigkeit zum Zeichnen voraussetzt. *So kann jeder Künstler und Liebhaber sein Kunstwerk hinstellen, ohne sich mit den so schweren Handgriffen der Kupferstecherey zu befassen, welche lange Übung fordern…*

Über Mattias Koch ist, abgesehen von seiner lithographischen Tätigkeit für Johannot, bis anhin wenig bekannt geworden. Der Umstand, daß er die vorliegende, eindrucksvolle Ruinenlandschaft, die in ihrem dramatischen Hell-Dunkel gemeinhin Assoziationen an Piranesis Spätwerk weckt, in italienischer Sprache bezeichnet hat mit *Math. Koch inventò ed incise in marmo 1802*, mag auf eine gewisse Leidenschaft für Italien deuten. Der Künstler mag ihr auch auf Reisen nachgegangen sein, denn ein weiteres, im März 1802 für Johannots Verlag entstandenes Blatt zeigt ebenfalls antike Ruinenfragmente. Ein anderes wiederum italienisch bezeichnetes Blatt von 1803 entstand nach einer Zeichnung von P. Hackert. Es steht zu vermuten, daß Matthias Koch einer jener *Liebhaber* gewesen ist, die bereit waren, sich in der neuen Technik zu versuchen, wie zunächst nur wenige, zumeist junge professionelle Künstler.

Male lect. wenke sel. inuen. in marme. 1805.

Le comte Jean F. Rac. debessart de Clerbach sculp. meme.

E. 3444

MATTHIAS KOCH — Active in Offenbach in circa 1802/03

28 *Landscape with Ruins.* 1802

Lithograph. 43.2 x 55.4 cm (composition); sheet dimensions: 44.7 x 56.9 cm
Winkler 424.2
Watermark: grapes
Provenance: Antoine de Halasz
Bibliothèque Nationale, Paris A 09890 (Lugt 59a and 396d)
Arsène Bonafous-Murat, Paris, L'Art de la Lithographie IV (2008), no. 185

The absolute incunabulum of artistic lithography.

Superb impression printed on delicate pink-toned handmade paper; of the loveliest brilliance.

Winkler was able to document only three exemplars: in the Städel in Frankfurt, the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, and the Veste Coburg. Another impression is found in the collections of the City of Offenbach.

One of the first artist's lithographs, and among the works created by a circle of artists and dilettantes in response to encouragement by the Offenbach publisher F. Johannot – even before Philip André and his successor G. J. Vollweiler had published their famous *Specimens of Polyautography* in London in 1803.

As early as 1804, in a brief article on Johannot's Offenbach enterprise that appeared in the *Neue Allgemeine Intelligenzblatt* für *Literatur und Kunst*, G. Fischer praised the virtues of the new printing technique, referred to as "polyautography," compared with all predecessor methods, noting that now, *the artist himself executes his drawing on the stone, and since it is neither etched nor incised, it retains all of its originality and power, which are lost with engraving and etching through the tracing out of the design and the mechanical impediments of the instruments employed. Here, in contrast, the initial, the original design retains all of its quality, and as a type, each impression is also a genuine original.* A further advantage mentioned by Fischer is the ease and simplicity of the technique, which presupposes only skill in draftsmanship. *Now, the artist or aficionado can execute his own artwork without becoming involved in the difficult craft of engraving, which requires considerable practice…*

Up to this point, little is known about Matthias Koch aside from his lithographic activities for Johannot. The fact that he inscribed this striking landscape with ruins – whose dramatic chiaroscuro effects evoke associations with Piranesi's late works – with the Italian text *Math. Koch inventò ed incise in marmo 1802* may be traceable to his yearning for Italy. Koch may have explored that country during his travels, since a second sheet, executed in March of 1802 for Johannot, also shows fragments of antique ruins. Another sheet, dated 1803, was based on a drawing by P. Hackert. It seems probable that Matthias Koch was one of those aficionados who were eager to try out the new technique – adopted, at least initially, by only a few younger professional artists.

CARL WILHELM KOLBE 1759 Berlin – Dessau 1835

29 *Phantastische tote Eiche im Gehölz.* *Um 1828/35*

Radierung und Kaltnadel. 36,4 x 52,0
Jentsch 206/II; Martens 269/IV

Eines der beiden reifen Hauptblätter aus dem Spätwerk des Künstlers.

Superber, in samtigem Tiefschwarz gedruckter Abzug. Von kaum zu überbietender Schönheit und Brillanz in den intensiven Kontrasten.

Mit der Nummer ‚VI' rechts oberhalb der Darstellung, wie 1835 publiziert von G. A. Reimer in *C. W. Kolbe's Nachgelassene Radierungen*.

Mit gleichmäßig breitem Rand um die Plattenkante. Eine kleine Ausbesserung in der rechten oberen weißen Ecke, weit außerhalb der Darstellung, und eine geglättete Knickspur unten rechts sind hinzunehmende Erhaltungsmängel angesichts der überragenden Schönheit dieses Abzuges.

Bäume sind es, die mich zum Künstler gemacht haben hatte Kolbe bereits 1795 seinem Berliner Freund und Studienkollegen F. Bolt gegenüber geäußert. Namentlich die Eichenwälder in der Umgebung Dessaus sollten ihm daher Zeit seines Lebens einen unerschöpfichen Quell der Inspiration bieten gerade auch im Hinblick auf seine intensive Schulung an der niederländischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts. Waren es zunächst die *Waterlooschen Waldpartien gewesen*, die ihm immer wieder in den Sinn kamen, wenn er in seinen ersten Jahren die Landschaft um Dessau durchstreifte, so lassen die beiden späten Meisterblätter mit abgestorbenen fantastischen Eichen vermuten, daß er seine Anregungen auch bei älteren Meistern wie etwa R. Saverij fand, der in seinen um 1608 entstandenen Radierungen (Hollstein 2 und 3 [vgl. Nr. 51 dieses Kataloges]) ähnlich skurril anmutende Bäume zum Gegenstand seiner Landschaftsdarstellungen gemacht hatte.

Franz Kugler rezensierte Kolbes *Phantastische toten Eichen* schon bald nach Ihrer Publikation als Teil der *Nachgelassenen Radierungen* am 16. März 1835 in *Museum, Blätter für bildende Kunst* folgendermaßen: *Die beiden letzten Blätter des vorliegenden Heftes stellen im Vordergrunde alte, verdorrte Eichenstämme dar. Hier hat sich die phantastische Laune des Künstlers in den seltsamsten, ans Unheimliche streifenden Gebilden ergangen, bald glauben wir in diesen verknorrten und durcheinander gewundenen Aesten allerlei Gethier auf und nieder haspeln zu sehen, bald belebt sich das Ganze zu einem fabelhaften Gerippe, ähnlich den lustigen Teufeleien, an deren Darstellung die Holländer sich weiland zu ergötzen pflegten. In liebenswürdigem Contraste gegen diese fast excentrischen Formen stehen die stillen Wald-Hintergründe mit ihren tiefen Durchsichten und mannigfach wechselnden Lichtern.*

CARL WILHELM KOLBE 1759 Berlin – Dessau 1835

29 *Fantastic Dead Oak in a Grove.* *Ca. 1828/35*

Etching and drypoint. 36.4 x 52.0
Jentsch 206/II; Martens 269/IV

One of the two mature principal sheets from the artist's late work.

Superb impression printed in the velvety deep black. With its intense contrasts, of virtually unsurpassable beauty and brilliancy.

With the number "VI" on the right above the scene, as published in 1835 by G. A. Reimer in C. W. Kolbe's *Nachgelassene Radierungen*.

With uniformly wide margins around the platemark. The minor repair in the upper right corner, far outside of the scene itself, and the smoothed crease mark on the lower right are acceptable defects in view of the surpassing beauty of this exemplar.

Trees made me an artist, Kolbe explained to his friend and fellow student F. Bolt in Berlin as early as 1795. It was in particular the oak forests in the vicinity of Dessau that would provide him with an inexhaustible source of inspiration throughout his life, particularly given his intensive study of 17th century Dutch landscapes. At first, it was Antoni Waterloo's forests scenes that came to his mind when he wandered through the forests around Dessau in his early years, while the late master sheets, with their fantastical dead oak trees, suggest that he also drew inspiration from earlier masters such as R. Savery, who had taken similarly bizarre trees as motifs in the landscape etchings he executed around 1608 (Hollstein 2 and 3 [cf. no. 51 in the present catalogue]).

On March 16, 1835, shortly after its publication as part of the *Nachgelassene Radierungen* (posthumous etchings), Franz Kugler reviewed Kolbe's *Fantastic Dead Oak* in *Museum: Blätter für bildende Kunst* as follows: *In the foreground of both of the final sheets in the present publication stand the trunks of withered old oak trees. Here, the artist's fantastical caprice has given rise to strange forms that verge on the sinister; before long, we seem to see all manner of creatures scampering up and down this confusion of knotty, convoluted branches; the whole seems to come alive as a fabulous skeleton, not unlike the entertaining devilries the Dutch once delighted in depicting. With their deep vistas and ceaselessly shifting effects of light, the silent forest backgrounds stand make a pleasant contrast to these almost eccentric forms.*

HANNS LAUTENSACK Um 1520 Bamberg – Wien um 1565

30 *Landschaft mit Gehöft und einer hölzernen Brücke.* 1553

Radierung. 11,5 x 17,3 cm
Bartsch 40; Schmitt 55; Hollstein 30
Provenienz: Fr. Geissler, 1827 (Lugt 1072)
F. Rumpf (Lugt 2161)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 65, 1908, Nr. 775
Deutsche Privatsammlung

Eine der gleichsam märchenhaft-phantastischen Landschaften des Künstlers.

Ausgezeichneter Abdruck, wie schon im Auktionskatalog der Sammlung Rumpf von H. G. Gutekunst 1908 beschrieben.

Auf der Plattenkante geschnitten, bzw. gelegentlich mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus. In urberührter Frische.

Die Landschaft mit Gehöft und einer hölzernen Brücke zählt zu den ersten, unter dem Eindruck der Landschaft des Donauraumes entstandenen Kompositionen des Künstlers, der 1553 von Nürnberg nach Wien übersiedelte und lernte, die Landschaft gleichsam mit den *Augen Altdorfers* zu sehen, wie es A. Röver-Kann formulierte: *In 16 Radierungen, die sich durch etwas unterschiedliche Formate in zwei Serien aufteilen, variierte er zwischen 1553 und 1554 das Thema Berg- und Flusslandschaft; er gibt Ausblicke in weite, menschenleere Landschaften, die einen niederländischen Einfluss verraten, auf Berge, Burgen, Städte und Gewässer, oft verstellt durch übergroße Bäume, deren Mächtigkeit noch betont wird, indem sie häufig vom oberen Bildrand überschnitten werden.*
Lautensacks Radierstil ist sehr viel robuster als der Hirschvogels oder gar Altdorfers. Seine Blätter sind dicht gefüllt mit oft kurzen, dicken Strichen, die sich zu Laubwerk und Erdformationen biegen und verhakeln, oft auch mit Kreuzschraffuren, deren Netzwerk jedoch sogar im Druck noch durchsichtig bleibt und nicht zu schwarzen Flächen verpresst ist. Es mag möglich sein, dass Lautensack, vielleicht auch Hirschvogel, bereits neue Säuren kannten, mit denen nun das weichere Kupfer sauber geätzt werden konnte.

ISL
1553

HANNS LAUTENSACK Ca. 1520 Bamberg – Vienna ca. 1565

30 *Landscape with Farmstead and Wooden Bridge.* 1553

Etching. 11.5 x 17.3 cm
Bartsch 40; Schmitt 55; Hollstein 30
Provenance: Fr. Geissler, 1827 (Lugt 1072)
F. Rumpf (Lugt 2161)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 65, 1908, no. 775
Private collection, Germany

One of the artist's simultaneously fairytale and fantastical landscapes.

Described already in the auction catalogue for the Rumpf collection at H. G. Gutekunst in 1908 as an *excellent impression*.

Cut down to the platemark, in places with extremely fine margins beyond it. In a condition of pristine freshness.

The *Landscape with Farmstead and Wooden Bridge* is among the earliest compositions by this artist that were created under the impression of the landscape of the Danube River region. Lautensack left Nuremberg to settle in Vienna in 1553, where he learned to see the landscape *through the eyes of Altdorfer*, as expressed by A. Röver-Kann*: Sixteen etchings executed between 1553 and 1554, which can be subdivided into two series based on their somewhat different formats, vary the theme of a mountainous and riverine landscape; he presents the viewer with prospects of expansive, deserted landscapes that betray a Netherlandish influence, of mountains, castles, towns, and bodies of water, often obscured by large trees whose colossal dimensions are emphasized further where they are truncated by the upper edge of the picture.*
Lautensack's etchings style is far more robust than Hirschvogel's, or even Altdorfer's. His sheets are densely filled with often short, thick strokes that curve and become entangled to form vegetation and earth formations, often involving crosshatching as well, whose networks however always remain transparent when printed, and are never condensed to form black surfaces. It seems possible that Lautensack, and perhaps Hirschvogel as well, were already familiar with new acids that made it possible now to etch the soft copperplate cleanly.

F
M
Cum Privilegio

MELCHIOR LORCH Um 1527 Flensburg – Kopenhagen (?) 1583

31 *Portrait des Fürsten Ismael in ganzer Figur.* 1573

Kupferstich. 39,7 x 26,1 cm
Bartsch IX, pag. 509, Nr. 16/II; Harbeck pag. 41/42; Hollstein 29/II (von III)
Wasserzeichen: Posthorn

Eines der vier berühmten Orientalenportraits des Künstlers – *Höhepunkte seiner Kunst…, in denen er eine Größe und Würde der Form und des Ausdrucks erreicht, die in der Kunst nördlich der Alpen sonst unerreicht sind.* (K. Oberhuber)

Brillanter, rußig tiefschwarzer Frühdruck des II. Zustandes, bei dem die gelöschte Inschrift rechts oben sowie das Datum seitlich des Künstlermonogramms aber immer noch deutlich sichtbar sind.
Vor der Verkleinerung der Platte, vor der Löschung des Monogramms und vor der neuen Inschrift auf dem Obelisken für die spätere Verwendung in >Soldan Soleyman Tvrckischen Khaysers vnd auch Furst Ismaelis aus Persien, wahre vnd eigentliche contrafectung vnd bildtnus…< Antwerpen 1574.

Im Unterschied zu dem bei Hollstein abgebildeten Exemplar, das rundum um ca. 1 cm beschnitten ist, hier die nahezu volle Darstellung. Rechts und links im äußersten Randbereich mit kleinen Papierergänzungen und sorgsam ausgeführten Federretuschen. Links ein ca. 8 cm langer sorgsam geschlossener Einriß, recto nahezu unkenntlich. Sonst in Anbetracht der Größe und Seltenheit des Blattes in ausgezeichneter Erhaltung.

Das höchst imposante Bildnis des persischen Gesandten am Hof des Sultans Süleymans II. in Konstantinopel entstand 1573 nach einer heute verlorenen Zeichnung, die Lorch bereits 1559 angefertigt hatte, als er sich als Mitglied der Gesandtschaft des Augier Ghiselin de Busbecq für einige Zeit in der Hauptstadt des Osmanischen Reiches aufhielt. Es zeigt, Oberhuber zufolge, Lorchs *strengen Stil besonders deutlich. Die Monumentalität der beinahe blockhaft steif konzipierten Figur wird durch die einfachen Massen der riesenhaften Architekturteile hinter ihr gehoben und durch den Kontrast zu den zart angedeuteten Formen des Hintergrundes in ihrer Wirkung noch gestärkt.*

MELCHIOR LORCH Ca. 1527 Flensburg – Copenhagen (?) 1583

31 *Full-Figure Portrait of Prince Ismael.* 1573

Engraving. 39.7 x 26.1 cm
Bartsch IX, p. 509, no. 16/ II; Harbeck pag. 41/42; Hollstein 29/II (of III)
Watermark: posthorn

One of four celebrated Oriental portraits by this artist – the *highpoint of his art …, where he achieves a grandeur and dignity of form and expression never otherwise attained in art north of the Alps* (K. Oberhuber).

Brilliant, sooty, deep-black early impression from the 2nd state, where the deleted inscription on the right above as well as the date to the right of the artist's monogram are however still clearly visible. Prior to the reduction of the printing plate, and prior to the deletion of the monogram and the new inscription on the obelisk for its later use in the *Soldan Soleyman Tvrckischen Khaysers vnd auch Furst Ismaelis aus Persien, wahre vnd eigentliche contrafectung vnd bildtnus…,* published in Antwerp in 1574.

Virtually the complete composition, in contrast to the exemplar illustrated in Hollstein, which has been cut down by approximately 1 cm all the way around. With small paper repairs on the extreme margins on the right and left, as well as painstakingly executed retouching in pen and ink. A tear measuring approximately 8 cm on the left has been carefully closed, and is virtually imperceptible on the recto. Otherwise in an excellent state of preservation considering the sheet's eminence and rarity.

The highly imposing portrait of the Persian emissary from the court of Sultan Suleiman II in Constantinople was executed in 1573 after a drawing, now lost, created by Lorch already in 1559 when he stayed for a time in the capital of the Ottoman Empire as a member of the delegation of Augier Ghiselin de Busbecq. According to Oberhuber, it displays Lorch's *strict style with exceptional clarity. The monumentality of the almost blocky, stiffly conceived figure is exalted by the simple masses of the gigantic architectural elements behind him and made even more effective by the contrast with the forms delicately hinted at in the background.*

ANTOINE MASSON 1636 Louvry – Paris 1700

32 *Portrait König Ludwigs XIV.* *Um 1662*
Nach. C. Le Brun
Radierung und Kupferstich. 35,8 x 26,2 cm
Nagler 40; Robert-Dumesnil 43; Le Blanc 17; N. Grammaccini und H. J. Meier, >Die Kunst der Interpretation…< München 2003, Nr. 22
Wasserzeichen: Traube
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

Das vermutlich früheste von Masson vollendet gestochene Portrait Ludwigs XIV, nachdem sein Bildnis des mit Lorbeer gekränzten jungen Königs (Robert-Dumesnil 41) vermutlich nie fertiggestellt wurde. Es entstand auf der Grundlage eines Bildnisses des 23-jährigen Monarchen (Château de Versailles), zu dem C. Le Brun wohl den Auftrag erhielt, bald nachdem Ludwig XIV., der bereits im Alter von 5 Jahren den Thron bestiegen hatte, sich entschied, die Regierungsgeschäfte selbst zu übernehmen, getreu dem unmittelbar nach dem Tod Mazarins geprägten Motto >L'État, C'est moi<.

In Le Bruns Gemälde, wie in Massons Kupferstich vermittelt sich absichtsvoll idealisierend etwas von der majestätischen Größe und Selbstbeherrschung des jungen Mannes, der ganz durchdrungen von seinem allumfassenden Machtanspruch erscheint, entsprechend dem Bild seiner Persönlichkeit, das die panegyrischen Beschreibungen der Zeit zeichnen. Seiner Cousine Mademoiselle de Montpensier galt er beispielsweise gemäß dem seit der Antike geläufigen Topos vom schönen Heros als *le plus bel homme, & le mieux fait de son Royaume* (der schönste und sicherlich der bestgebaute Mann in seinem Königreich). Nicht von ungefähr lenkten sowohl Le Brun wie Masson besonderes Augenmerk auf die Wiedergabe seiner opulenten Haartracht, die die Comtesse de Bregis regelrecht in Verzückung geraten ließ, wenn sie in ihrem literarischen Portrait des Königs, das Anne Marie Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier in ihre 1659 publizierten >Divers portraits< aufnahm, schreibt: *Ses cheveux sont de la couleur de Cedre, ils sont si beau, & en si grande qualité, qu'ils le parent autant qu'une Couronne, & mesme le font regner en des lieux, òu les Sceptres ne seroient pas toûjours obeis* (Sein Haar ist von der Farbe der Zeder, so schön und von so hoher Qualität, dass es ihn wie eine Krone schmückt und ihn sogar an Orten herrschen lässt, an denen Zepter nicht immer angebracht wären).

Massons Begabung, durch fein schattierende, in diesem Blatt Claude Mellan sehr verwandte Strichführung und zartes Sfumato *die Intensität der sinnlichen Präsenz zu steigern, wird selbst von Nanteuil nicht immer erreicht.* (N. Gramaccini / H. J. Meier)

Ganz ausgezeichneter, brillanter Abzug. Die volle Darstellung, lediglich oben minimal knapp, unten jedoch noch mit 3 mm Papierrand um die Plattenkante. Makellos.

Carol. le Brun pinxit
Ant. Masson Jculpebat

ANTOINE MASSON 1636 Louvry – Paris 1700

32 *Portrait of Louis XIV.* *Ca. 1662*
After C. Le Brun

Etching and engraving. 35.8 x 26.2 cm
Nagler 40; Robert-Dumesnil 43; Le Blanc 17; N. Grammaccini and H. J. Meier, *Die Kunst der Interpretation…*
Munich 2003, no. 22
Watermark: grapes
Provenance: The Princes of Liechtenstein

Presumed to be Masson's earliest completed portrait engraving of Louis XIV, since his portrait of the young king crowned with laurel leaves (Robert-Dumesnil 41) was evidently left unfinished. The present engraving was based on a portrait of the 23-year-old monarch (Château de Versailles) that was probably commissioned from C. Le Brun soon after Louis XIV – who had ascended to the throne at the age of just five years – resolved to take the reins of government in his own hands, in accordance with the motto "L'État, c'est moi," coined immediately after the death of Mazarin.

Like Le Brun's painting, Masson's consciously idealizing image attempts to convey something of the majesty and self-possession of the young sovereign, who appears thoroughly imbued with his all-encompassing claims to power in a way consistent with his personality, as characterized in panegyric descriptions of the time. His cousin Mademoiselle de Montpensier, for example, offers a description that is consistent with the topos of the beautiful hero, in circulation since antiquity, as *le plus bel homme, & le mieux fait de son Royaume* (the most beautiful and certainly the most well-built man in his kingdom). Hardly accidentally, both Le Brun and Masson call special attention to his opulent hairstyle, which sent the Comtesse de Bregis into raptures, as she reports in her literary portrait of the King, included by Anne Marie Louise d'Orléans, Duchesse de Montpensier, in her *Divers portraits*, published in 1659: *Ses cheveux sont de la couleur de Cedre, ils sont si beau, & en si grande qualité, qu'ils le parent autant qu'une Couronne, & mesme le font regner en des lieux, òu les Sceptres ne seroient pas toûjours obeis* (His hair has the color of cedar, is so beautiful, and of such exalted qualities, that it adorns him like a crown, allowing him to reign in places where the presence of the scepter would appear unseemly).

Masson's capacity to enhance the intensity and sensuous presence of the sitter in this sheet through the use of fine shadows, where the use of line and delicate sfumato effects seem closely related to Claude Mellan, was not always equaled even by an artist like Nanteuil. (N. Gramaccini / H. J. Meier)

Quite excellent, brilliant impression. The full composition, with a minimal margin above, and still with a 3 mm margin around the platemark below. Impeccable.

MEISTER S

Tätig in den südlichen Niederlanden
während der 1.Hälfte des 16. Jahrhunderts

33 *Ein Edelmann und seine Dame beim Spaziergang.* *Um 1520*

Kupferstich. 6,8 x 4,0 cm
Bartsch 8; Sotzmann in: *Archiv für die Zeichnenden Künste III*, 1857, S. 31, Nr. 24;
Passavant Bd. III, S. 81, Nr. 278; Hollstein 427
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 23, 1988, Nr. 56
Deutsche Privatsammlung

Die von Passavant als *Pièce finement gravée* besonders qualifizierte charmante Komposition entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als köstliche Satire auf die Ideale der hohen Minne. Ein nicht mehr ganz junger Haudegen hat sich da zu einem Spaziergang mit seiner Geliebten getroffen. Sein Falke, sonst gerne elegant mitgeführtes Attribut des höfischen Galans, verliert hier ganz offensichtlich bereits die Kontenance und stürzt sich auf die Frau, die gleichwohl seine Attacke mit Gleichmut zu quittieren scheint. Es mag sein, daß der von seiner erhöhten Position im baldachinartig über die Szene gespannten gotischen Astwerk aus auf den offenbar liebestoll gewordenen Verehrer pinkelnde Putto uns die ablehnende Haltung der allzu stürmisch Umworbenen vor Augen führen soll.

Die von G. Glück erstmals 1926 vorgeschlagene Identifizierung des Meisters S mit dem aus Brüssel stammenden und seit 1505 in Antwerpen tätigen Alexander (Sander) van Brugsal hat sich nicht durchsetzen können.

Prachtvoller, herrlich kontrastreicher Abzug. Von größter Seltenheit. Neben den Exemplaren in den öffentlichen Sammlungen von Berlin (weniger kräftig im Druck) und London ist unseres Wissens nach seit der Davidsohn-Auktion 1920, bei der das aus der Sammlung Lanna stammende Exemplar angeboten wurde, kein weiterer Abzug mehr auf dem Markt erschienen.

In perfekter, frischer Erhaltung: mit der vollständig vorhandenen doppelten Einfassungslinie und teilweise feinem Rändchen darüber hinaus.

The Master S

Active in the southern Netherlands
during the first half of the 16th century

33 *A Nobleman and His Lady Taking a Stroll.* *Ca. 1520*

Engraving. 6.8 x 4.0 cm
Bartsch 8; Sotzmann in *Archiv für die Zeichnenden Künste III*, 1857, p. 31, no. 24;
Passavant vol. III, p. 81, no. 278; Hollstein 427
Provenance: The Princes of Liechtenstein
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 23, 1988, no. 56
Private collection, Germany

Upon closer examination, this charming composition, specifically qualified by Passavant as a *Pièce finement gravée,* is revealed as a delightful satire on the ideal of courtly love. A swaggerer, now past his prime, has met his beloved for a stroll. Here, his falcon, normally an elegant accessory for courtly gallants, has apparently lost its composure and lunges toward the woman, who seems however to regard the attack with perfect equanimity. It may be that the putto, seen peeing downward onto the love-struck admirer from an elevated position on the baldachin-style Gothic branchwork that is set above the scene, is designed to call attention to the dismissive attitude of the rather aggressively courted woman.

G. Glück's proposal, put forth in 1926, to identify the Master S with the Brussels native Alexander (Sander) van Brugsal, who was active in Antwerp beginning in 1505, has however not received general acceptance.

Splendid, marvelously contrasting impression. Of the greatest rarity. To our knowledge, setting aside the exemplars in public collections in Berlin (less powerfully printed) and London, no further exemplar has come onto the market since the Davidsohn auction of 1920, which offered the exemplar from the Lanna Collection.

In a fresh and perfect state of preservation, with the full double framing line, and with fine margins beyond it in places.

MEISTER S

Tätig in den südlichen Niederlanden
während der 1.Hälfte des 16. Jahrhunderts

34 *Die Darbringung im Tempel.* *Um 1520*

Kupferstich, koloriert und mit Gold gehöht auf der Pergamentseite eines kleinen Stundenbuches. 6,5 x 4,4 cm
Fehlt bei Bartsch und Brulliot; Sotzmann in: *Archiv für die Zeichnenden Künste III*, 1857, S. 32, Nr. 10; Passavant Bd. III, S. 52, Nr. 61; Hollstein 77
Provenienz: Sotheby's, New York, Auktion am 3. Und 4. Mai 1996, Nr. 106
Rheinische Privatsammlung

Illustres Beispiel der Verwendung von Druckgraphik zur Illustration von Handschriften noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Gedruckt auf der Pergament-Seite eines reich von Hand illuminierten niederdeutschen Stundenbuchmanuskripts, gehört Die *Darbringung im Tempel* zu den besonders seltenen, Brulliot noch unbekannt gebliebenen Blättern einer umfangreichen Folge von neutestamentlichen Darstellungen des Meisters S, die Sotzmann 1857 erstmals in einem lateinischen Gebetbuch aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts beschrieb *und zwar nicht eingeklebt, sondern dem Papier aufgedruckt, ehe es beschrieben wurde.*

Hollstein erwähnt vergleichbar auf Pergament gedruckte und kolorierte Exemplare der Folge, jedoch ohne die hier vorliegende *Darbringung im Tempel*, lediglich in der früheren Sammlung des Freiherrn von Lanna. H. W. Singer zufolge bildeten sie ehemals *einen kleinen Sedezband, der erst neuerdings aufgeschnitten wurde*, sie hatten mitunter also dasselbe Fomat, wie unsere Buchseite, die circa 10 x 8 cm mißt.

Ein einziges, von uns nachweisbares unkoloriertes Exemplar der Darbringung im Tempel aus der Sammlung König Friedrich August II von Sachsen wurde 1928 bei C. G. Boerner, Auktion CLVIII unter der Nummer 681 offeriert und Dr. J. C. C. J. Bierens de Haan zugeschlagen.

Von größter Seltenheit.

Ie dat der vreil
ter dar na mit
grosser reuere-
cien nd ynich
eit die misse be
gynnet straynde
int midden vā
dem diaken nd subdiaken vp
de eyn syde van deme altaer Dat
bewyst vns wie dat xpc Jhelus
was in dem tempel gepresen-
teert vp dem altaer des oeuer-stē
preisters mit grosser ynnich
eit nd eerwerdicheit int mid-
del van Joseph nd maria nd
den anderen synen lieuen vrū
vrunden :

THE MASTER S

Active in the southern Netherlands
during the first half of the 16th century

34 *The Presentation in the Temple.* *Ca. 1520*

Engraving, hand-colored and highlighted with gold on the parchment page of a small book of hours. 6.5 x 4.4 cm
Missing from Bartsch and Brulliot; Sotzmann in *Archiv für die Zeichnenden Künste III*, 1857, p. 32, no. 10; Passavant vol. III, p. 52, no. 61; Hollstein 77
Provenance: Sotheby's, New York, auction on May 3 and 4, 1996, no. 106
Private collection, the Rhineland

Illustrious example of the use of prints to illustrate manuscripts during the first half of the 16th century.

Printed on a parchment page of a richly hand-illuminated northern German manuscript book of hours, the *Presentation in the Temple,* still unknown to Brulliot, is among the extremely rare sheets from an extensive series of New Testament scenes by the Master S, and was first described by Sotzmann in 1857 in a Latin prayer book owned by the Kupferstichkabinett in Berlin as *not glued into the book, and instead printed on the paper before it had been inscribed.*

Hollstein mentions comparable printed, hand-colored exemplars on parchment from the same series, but without the present *Presentation in the Temple,* only in the former collection of the Freiherr von Lanna. According to H. W. Singer, they formerly made up a *small sedez-format volume whose pages had only recently been cut,* thus presumably having the same dimensions as the present book page, which measures circa 10 x 8 cm.

We have succeeded in verifying a single uncolored exemplar of the *Presentation in the Temple,* from the a collection of King Frederick August II of Saxony, which was offered in 1928 at C. G. Boerner, auction CLVIII as number 681, where it was purchased by Dr. J. C. C. J. Bierens de Haan.

Of the greatest rarity.

CAREL DE MOOR 1655 Leyden – Warmond bei Leyden 1738

35 *Die büßende Heilige Magdalena.* *Um 1670*

Radierung. 12,0 x 10,9 cm
Weigel und Wurzbach (Bronckhorst) 28; Hollstein (Bronckhorst) 8
Wasserzeichen: Stadttor mit ligierten Buchstaben TE
Provenienz: T. Graf (Lugt 1092a)

Schöner Abzug der seltenen, unbezeichnet gebliebenen reizvollen Radierung *gravé d'une manière délicate* (R. Weigel).

Erstmals von Weigel im 1843 publizierten >*Suppléments au Peintre Graveurs de Adam Bartsch*< J. G. Bronckhorst als zweifelhaftes Werk zugeordnet, gilt die expressive Darstellung der büßenden Magdalena heute - der bereits von Weigel zitierten abweichenden Zuschreibung durch F. Rechberger folgend - gemeinhin als das Werk von C. de Moor. Unter dessen Radierungen findet sich das Blatt bereits in den alten Klebebänden der Albertina eingeordnet (H/III/48/22), schließlich war Rechberger bis zu seinem Freitod 1841 Direktor dieser Institution.

In der Tat hat die etwas fragile, im Anblick des am Baumstamm befestigten Kruzifixes geradezu in ekstatische Verzückung geratene Heilige Magdalena wenig gemein mit Bronckhorsts nach Vorlagen von C. van Poelenburgh radierten Büßerinnen. Die zeichnerische Sicherheit und Prägnanz, die dort den beiden auf so unterschiedliche Weise mystisch entrückten Gestalten so überzeugende, ganz diesseitige Körperlichkeit zu verleihen verstand, gehen unserer Heiligen gänzlich ab. Etwas tastend Suchendes offenbart sich in der mitunter wild, scheinbar etwas unkoordiniert in den Ätzgrund gekratzten Strichführung, was Weigel zu seinem Urteil *n'est pas bien dessiné* verleitet haben mag. Und doch vermag gerade die Duftigkeit und unkonventionelle Spontaneität im Duktus etwas von der Exaltiertheit des mystischen Erlebens zu vermitteln.

Houbraken berichtet, daß C. de Moor auf Veranlassung seines als Kunsthändler in Leiden tätigen Vaters schon in jüngsten Jahren Unterricht im Zeichnen bei G. Dou erhielt. Es mag sein, daß der Knabe im Atelier des Rembrandtschülers auch erste Erfahrungen im Radieren von Kupferplatten machen konnte, schließlich wird ihm eine kleine *G. Dou 1663* bezeichnete Radierung mit der Darstellung eines lesenden Eremiten (Hollstein 4) nach einem heute nicht mehr nachweisbaren Gemälde des Meisters zugeschrieben. Auch sie zeigt noch ein gewisses Maß an zeichnerischen und radiertechnischen Unsicherheiten ähnlich unserer Magdalena. Diese wiederum hat motivisch viel gemein mit G. Dous um die Mitte der 1660er Jahre entstandenen kleinformatigen Gemälden der büßenden Magdalena (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kunsthalle Hamburg, Nationalgalerie Stockholm), als ob sie die effektvoll beleuchteten Bildschöpfungen Dous gleichsam paraphrasieren wolle.

Mit der vollständig sichtbaren Einfassungslinie, gelegentlich mit hauchfeinem Rändchen darüber hinaus, in einer alten Fenstermontage, die das Blatt mit einem 2 mm Papierrand einfasst. Sonst unberührt. Namentlich die warme Papierpatina unterstützt glücklich die intendierte Lichtstimmung der Komposition.

CAREL DE MOOR 1655 Leyden – Warmond near Leyden 1738

35 *The Penitent Mary Magdalene.* *Ca. 1670*

Etching. 12.0 x 10.9 cm
Weigel and Wurzbach (Bronckhorst) 28; Hollstein (Bronckhorst) 8
Watermark: city gate with the ligated letters TE
Provenance: T. Graf (Lugt 1092a)

Beautiful impression of the rare etching, which remained unsigned, *gravé d'une manière délicate* (R. Weigel).

Initially classified by Weigel as a doubtful work by J. G. Bronckhorst in the *Supplé-ments au Peintre Graveurs de Adam Bartsch*, published in 1843, this expressive depiction of the Penitent Magdalene is today generally regarded – following the dissenting attribution by F. Rechberger, cited by Weigel – as the work of C. de Moor. This sheet was already grouped together with other etchings by this artist in one of the old albums of the Albertina (H/III/48/22), which is hardly surprising given that Rechberger was the museum's director until his death by suicide in 1841.

In fact, the somewhat fragile figure of Mary Magdalene, who gazes in ecstatic rapture at a crucifix that is mounted on the trunk of a tree, has little in common with the versions of the Repentant Magdalene etched by Bronckhorst after originals by C. van Poelenburgh. The confident and incisive draftsmanship that endow those two mystically transported figures with such convincing, and entirely worldly physical presence, albeit in very different ways, are utterly absent from the saint in the present sheet. There is a tentative, searching quality to the at times wild, seemingly uncoordinated network of lines that are etched into the ground of the plate, evidently leading Weigel astray when he issued the judgment *n'est pas bien dessiné*. Yet it is precisely the airiness and unconventional spontaneity of the handwriting that conveys something of the exalted state of mind of this mystical experience.

Houbraken reports that C. de Moor's father, who was active as an art dealer in Leiden, arranged for him to receive instruction in draftsmanship from G. Dou already in his early years. It may be that the boy's initial experiences with etching copperplates took place in the studio of that student of Rembrandt; attributed to C. de Moor, finally, is a small etching inscribed with *G. Dou 1663* and depicting a hermit reading a book (Hollstein 4), based on a painting by the master that can no longer be traced. The draftsmanship and technical execution of this image too displays a degree of insecurity that is reminiscent of the present Magdalene, whose motif in turn has much in common with small-format paintings of the repentant Magdalene executed by G. Dou during the mid-1660s (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe; Kunsthalle, Hamburg; Nationalmuseum, Stockholm), as though seeking to paraphrase Dou's pictures, with their highly effective use of lighting.

With the fully visible framing line, in places with extremely fine margins beyond it, in an old window mount that contains the sheet with margins measuring 2 mm. Otherwise pristine. In particular, the warm paper patina reinforces the composition's intended luminous atmosphere in a felicitous way.

RAFFAELE MORGHEN 1758 Neapel – Florenz 1833

36 *La Grotte de Neptune a Tyvoly.* *Um 1785*
Nach A.-L.-R. Ducros
Umrißradierung. 32,1 x 43,6 cm
Fehlt bei Niccolo Palmieri; Ausst. Kat. >*Images of the Grand Tour…*<, London 1985, Manchester 1986, Lausanne 1986, pag. 78, Fig. O; Ausst. Kat.: Pierre Chessex >*A. L. R. DUCROS (1748-1810)…*<, Lausanne 1986, pag. 93, Fig. 42
Wasserzeichen: J HONIG & ZOONEN

Höchst seltener, unbeschriebener (?) allererster Probedruck noch *vor* der Adresse von R. Morghen rechts unten, wie sie z. B. das Exemplar im Rijksprentenkabinett Amsterdam (Inv. Nr. RP-P-2006-911) zeigt.

Vor der späteren Kolorierung der Komposition.

Die mitunter nur schwach geätzten Linien sind absichtsvoll nicht in tiefem Schwarz, sondern in einem hellen Umbra gedruckt. Sie sollten für den mit Pinsel und Deckfarben nacharbeitenden Künstler mehr Richtschnur sein, als durch schwere Konturierung zu markant bzw. störend in Erscheinung treten. Die vom zarten Kolorit bestimmte Wirkung eines Aquarells wurde dadurch optimal erreicht.

Die Komposition wurde im >*Catalogue Des Vues de Rome et des environs, a l'acquarelle chez LOUIS DU CROS peintre de Paysage…*< als Nummer 3 unter den Blättern der >*Suite de douze petites vues*< angeboten. Ähnlich wie J. L. Desprez, der sich mit F. Piranesi für ein vergleichbares Projekt zusammengetan hatte, suchte Ducros um 1780 für die Vervielfältigung seiner Aquarelle die Zusammenarbeit mit G. Volpato, einem erfahrenen Druckgraphiker und Verleger, in dessen Atelier R. Morghen seit 1778 tätig war.

Die Komposition zeigt den Großfürsten Paul Romanow, den Sohn der Zarin Katharina II., mit seiner Frau Maria Feodorowna und ihrem Gefolge bei der Besichtigung der Wasserfälle bei Tivoli, die sie auf ihrer Grand Tour 1782 besuchten.

Vorbereitende Bleistift-Skizzen von Ducros befinden sich im Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Eine um 1782 gemalte Fassung wurde 1792 von Katharina II. aus dem Besitz des Fürsten G. A. Potemkin erworben und befindet sich heute in Pawlowsk.

Mit schmalem Rändchen um die Plattenkante. Tadellos, bis auf einen winzigen Einriss unten, weit außerhalb der Darstellung.

La Grotte de Neptune a Tyvoly

RAFFAELE MORGHEN 1758 Naples – Florence 1833

36 *La Grotte de Neptune a Tyvoly.* *Ca. 1785*
After A.-L.-R. Ducros
Outline etching. 32.1 x 43.6 cm
Missing from Niccolo Palmieri; exh. cat. *Images of the Grand Tour…*, London 1985, Manchester 1986, Lausanne 1986, p. 78, fig. O; exh. cat.: *Pierre Chessex A. L. R. DUCROS (1748-1810)…*, Lausanne 1986, p. 93, fig. 42
Watermark: J HONIG & ZOONEN

Extremely rare, undescribed (?), very first proof, still *prior* to the address of R. Morghen on the lower right, seen, for example in the exemplar in the Rijksprentenkabinett in Amsterdam (inv. no. RP-P-2006-911).

Prior to the later coloring of the composition.

The in places only weakly etched lines are deliberately printed in a pale umbra gray rather than in deep black. They are intended to provide the artist who reworked the sheet in brush and opaque colors with a guideline, rather than appearing in the form of excessively distinct or distracting contour lines. This was intended to allow the effect of the watercolor medium, characterized by its delicate use of color, to be achieved in an optimal way.

The composition was offered in the *Catalogue des Vues de Rome et des environs, a l'acquarelle chez LOUIS DU CROS peintre de Paysage…* as no. 3 among the sheets of the *Suite de douze petites vues.* In order to reproduce his watercolors, Ducros collaborated – not unlike J. L. Desprez, who had joined forces with F. Piranesi for a comparable project – around 1780 with G. Volpato, an experienced printer and publisher in whose studio R. Morghen was active beginning in 1778.

The composition depicts Grand Prince Paul Romanov, the son of Catherine the Great, with his wife Maria Feodorovna and their entourage while viewing the waterfalls near Tivoli, which they visited on their Grand Tour of 1782.

Preparatory pencil sketches by Ducros are found in the Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. In 1792, a painted version dating from circa 1782 was acquired by Catherine the Great from the collection of Prince G. A. Potemkin, and is found today in Pavlovsk.

With narrow margins around the platemark. Impeccable apart from a tiny tear below, well outside of the composition itself.

JAN HARMENSZ. MULLER 1571 Amsterdam 1628

37 *Pyramus und Thisbe.* *Um 1587*
Nach H. Goltzius

Kupferstich. 21,5 x 15,4 cm
Bartsch III, 103, 29; Hollstein (after Goltzius) 506; T.I.B. 3 commentary, pag. 352, Nr. 030; fehlt in New Hollstein (*Muller Dynasty*); New Hollstein (*prints after inventions by Goltzius*) 585/III
Wasserzeichen: Doppelturm-Stadttor (ähnlich New Hollstein [Muller] Wz. Tower 1)
Provenienz: F. Bernstein (Lugt 982b)

Einer der ersten Kupferstiche Mullers aus der Zeit seiner Tätigkeit in der Werkstatt von H. Goltzius.

Von Bartsch noch unter den *Pièces gravées d'après des dessins de H. Goltius par différens graveurs anonymes* geführt, wurde der Stich erst jüngst durch M. Leesberg J. Muller als ein Frühwerk zugeschrieben und fehlt daher noch in den der Muller Dynastie gewidmeten New Hollstein Bänden von J. P. Filedt Kok.

Der früheste im Handel erreichbare Zustand, nachdem die beiden vorausgehenden Probedrucke jeweils nur als Unikate in Amsterdam bekannt sind, einer davon, worauf M. Leesberg zuerst hingewiesen hat, mit der Markierung, die belegt, daß er aus dem Nachlaß Mullers stammt.

Die tragische Geschichte von Pyramus und Thisbe stammte ursprünglich aus dem Orient und wird ausführlich in Ovids *Metamorphosen* erzählt: Als Kinder verfeindeter Nachbarn verabreden die beiden Liebenden ein abendliches Stelldichein vor der Stadt unter einem Maulbeerbaum. Thisbe, die zuerst am Treffpunkt ist, sucht vor einer sich nahenden Löwin Schutz in einer Höhle und verliert dabei ihren Schleier, über den sich das von der Jagd kommende Tier mit noch blutigem Maul hermacht. Den blutbefleckten, zerrissenen Schleier findet wenig später der liebestrunkene Pyramus und rammt sich sogleich sein Schwert in den Leib in der Annahme, die Geliebte sei einer wilden Bestie zum Opfer gefallen. Er liegt in den letzten Zügen unter dem Maulbeerbaum, als Thisbe den Treffpunkt ein zweites Mal erreicht. In maßlosem Schmerz ergreift auch sie das Schwert und tötet sich selbst mit der an die Götter gerichteten Bitte, die Früchte des Maulbeerbaumes möchten sich zukünftig dunkel wie das vergossene Blut der Liebenden färben.

Quid non ſuadet Amor? miſerè Babylonia Thyſbe,
Et miſer ipſe ſuo Pyramus enſe perit.
Credula res Amor eſt, et in ipſa pericula præceps
Vt gaudet flamma ſe perimente culex.
H. Goltzius excud.

JAN HARMENSZ. MULLER 1571 Amsterdam 1628

37 *Pyramus and Thisbe.* *Ca. 1587*
After H. Goltzius

Engraving. 21.5 x 15.4 cm
Bartsch III, 103, 29; Hollstein (after Goltzius) 506; T.I.B. 3 commentary, p. 352, no. 030; not in New Hollstein (*Muller Dynasty*); New Hollstein (*Prints after Inventions by Goltzius*) 585/III
Watermark: double-tower with city gate (like New Hollstein [Muller] Wz. Tower 1)
Provenance: F. Bernstein (Lugt 982b)

One of the first engravings produced by Muller, from the period of his activity in the workshop of H. Goltzius.

Still listed by Bartsch as one of the *Pièces gravées d'après des dessins de H. Goltius par différens graveurs anonymes*, this engraving was attributed recently by M. Leesberg to J. Muller as an early work, and is therefore still missing from the Hollstein volumes devoted to the Muller dynasty, which are authored by J. P. Filedt Kok.

The earliest state available on the market, given that the two preceding proof prints are known only as unica in Amsterdam, one of which bears a notation (first mentioned by M. Leesberg) that indicates its origin from Muller's estate.

The tragic story of Pyramus and Thisbe originates in the Orient, and is narrated in detail in Ovid's *Metamorphoses*: the children of antagonistic neighbors, the lovers arrange a romantic tryst under a mulberry tree beyond the town. Thisbe, who arrives first, seeks shelter from an approaching lion in a cave, in the process losing her veil, which the predator – just returning from the hunt – seizes in its jaws, covering it in animal blood. Shortly thereafter, the love-drunk Pyramus discovers the torn, bloodstained veil and turns his sword on himself in the mistaken belief that his beloved has fallen victim to wild beasts. He lies close to death under the mulberry tree, when Thisbe reaches the appointed place for a second time. In measureless sorrow, she takes up his sword and slays herself, directing a plea to the gods that in the future, the fruit of the mulberry tree should display the same dark color as the spilt blood of the lovers.

A. Ostade

ADRIAEN VAN OSTADE 1610 Haarlem 1685

38 *Die Gevatterinnen.* *Um 1652*

Radierung. 10,3 x 9,1 cm
Dutuit 40/I-II (von IV); Davidsohn, Godefroy und Hollstein 40/III (von V); New Hollstein 31/II (von III)
Provenienz: Dr. A. Sträter (Lugt 787)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 50, 1898, Nr. 610
V. Mayer [ohne Stempel] (vgl. Lugt 2525)
Paul Cassirer, Berlin / Hugo Helbig, München / Jacques Rosenthal, München, Auktion am 5. November und den folgenden Tagen 1918, Nr. 1144
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 11, 1980, Nr. 81
Privatsammlung Rheinland

Brillanter Abdruck, wie bereits im Auktionskatalog der Sammlung Stäter 1898 von H. G. Gutekunst beschrieben.

Außerordentlich wirkungsvoll mit viel Plattenton und raumerfüllenden feinen Wischspuren gedruckt, die Plattenkante noch partiell rauh zeichnend - ein deutliches Charakteristikum ganz früher Drucke. Entsprechend klassifiziert P. Giordani im aktuellen New Hollstein, entgegen der Kategorisierung Godefroys, Abzüge des hier vorliegenden Zustandes – mit der vollendeten Einfassung, jedoch noch vor der erneuten Überarbeitung des linken Ellbogens der rechts stehenden Frau – als noch zu Lebzeiten des Künstlers gedruckt.

Mit bis zu 8 mm Papierrand um die in völlig unverpresstem Relief bewahrt gebliebene Plattenkante. Gänzlich unberührt und entsprechend mit herrlich warmtoniger Papierpatina, die die liebevoll beobachtete ländliche Szenerie gleichsam wie in ein warmes Sonnenlicht getaucht erscheinen läßt.

Selten so schön.

Ostade's etching depicts respected elderly members of a Dutch rural community as they chat at the market, a place that had a great impact on the economic well-being of the village.
(G. Luijten)

ADRIAEN VAN OSTADE 1610 Haarlem 1685

38 *Two Peasant Women Conversing on a Village Street ('The Two Gossips').* *Ca. 1652*

Etching. 10.3 x 9.1 cm
Dutuit 40/I-II (of IV); Davidsohn, Godefroy, and Hollstein 40/III (of V); New Hollstein 31/II (of III)
Provenance: Dr. A. Sträter (Lugt 787)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 50, 1898, no. 610
V. Mayer [without stamp] (cf. Lugt 2525)
Paul Cassirer, Berlin / Hugo Helbig, Munich / Jacques Rosenthal, Munich, auction on November 5 and succeeding days, 1918, no. 1144
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 11, 1980, no. 81
Private collection, The Rhineland

Brilliant impression, as described already in the auction catalogue of H. G. Gutekunst for the Stäter Collection in 1898.

Extraordinarily effective, printed with much plate tone and fine, extensive traces of wiping, the plate mark still partially inky – a clear characteristic of very early impressions. In the current New Hollstein, and in opposition to Godefroy's categorization, P. Giordani correspondingly classified impressions from the present state – with the complete framing line, but prior to the renewed reworking of the left elbow of the woman standing on the right – as printed during the artist's lifetime.

With paper margins measuring up to 8 mm around the fully unpressed platemark, which remains in full relief. Entirely pristine, and accordingly with a marvelous warm-toned paper patina, which seems to bathe the affectionately observed landscape scenery in warm sunlight.

Rarely so beautiful.

Ostade's etching depicts respected elderly members of a Dutch rural community as they chat at the market, a place that had a great impact on the economic well-being of the village. (G. Luijten)

ADRIAEN VAN OSTADE 1610 Haarlem 1685

39 *Der bucklige Violinspieler.* *Um 1652*

Radierung. 16,3 x 11,3 cm
Dutuit 44/I (von IV); Davidsohn 44/II (von V), Godefroy und Hollstein 44/III (von VI); New Hollstein 24/I (von IV)
Wasserzeichen: Bekröntes Lilienwappen (Laurentius 9, Periode 1652-60)
Provenienz: R. Ph. Goldschmidt (Lugt 2926)
F. A. C. Prestel, Frankfurt am Main, Auktion am 6.-11. Oktober 1917, Nr. 1033
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 14, 1983, Nr. 39
Privatsammlung Rheinland

Ausgezeichneter früher Abzug des ersten Zustandes, vor den verschiedenen posthumen Überarbeitungen der Platte, wobei die beiden von Davidsohn und Godefroy beschriebenen frühen Zustände sich nicht endgültig haben verifizieren lassen.

Durchgehend in herrlich tiefschwarzer Druckqualität, dabei aber sehr schön in der Transparenz und der Feinheit der Linien. Bis auf einen kleinen Tuschspritzer in der Nähe des Korbes in tadellos frischer Erhaltung. Rings mit sehr schön unverpresst bewahrt gebliebener Plattenkante, dem vollständig erhaltenen freien Plattenstück unten und feinem Rändchen.

Als eines der von Godefroy namentlich aufgeführten Exemplare besonders erstrebenswert.

In einer Zeit ohne Radio und Plattenspieler boten Straßenmusikanten weiten Kreisen der Bevölkerung, abgesehen vom eigenen Musizieren, die einzige Möglichkeit, Musik zu hören. Auch konnten benachteiligte Personen auf diese Weise ihren Lebensunterhalt verdienen, ohne betteln zu müssen. Auf Ostades Radierung musiziert ein buckliger Violinspieler in der Straße eines kleinen Städtchens – vielleicht Haarlems – und sorgt dadurch für willkommene Abwechslung. Die Zuhörer sind im Kreis angeordnet, welcher den Geiger mit einbezieht und so die durch die Musik hergestellte innere Verbundenheit der Versammelten andeutet. Sinnbildlich spiegelt dies der Reifen des Jungen wider. An der Fassade des Hauses, vor dem sich die Szene abspielt, hängt frontal zum Betrachter ein Schild. Es verweist entweder auf dessen Namen, ein Gewerk oder ist als Wirtshausschild zu lesen. Möglicherweise deutet der Kranz, der darum herumgewunden ist, auf ein jahreszeitliches Fest oder ein besonderes Ereignis. Van Ostade zeichnet hier eine Begebenheit, wie sie sich – etwa in seiner eigenen Umgebung – genau so zugetragen haben könnte. In ihrer getreuen Beobachtung und feinen Intimität ist diese Darstellung besonders charakteristisch für sein graphisches Werk. (H. C. Erling)

ADRIAEN VAN OSTADE 1610 Haarlem 1685

39 *Peasant Family Entertained by a Fiddler with a Hunchback ('The Hunchbacked Fiddler').* Ca. 1652

Etching. 16.3 x 11.3 cm
Dutuit 44/I of IV); Davidsohn 44/II (of V), Godefroy and Hollstein 44/III (of VI); New Hollstein 24/I (of IV)
Watermark: crowned fleur-de-lis (Laurentius 9, period 1652-60)
Provenance: R. Ph. Goldschmidt (Lugt 2926)
F. A. C. Prestel, Frankfurt am Main, auction on October 6-11, 1917, no. 1033
Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 14, 1983, no. 39
Private collection, The Rhineland

Excellent early impression from the 1st state, prior to the various posthumous reworkings of the plate, while it has not proven possible to definitively verify the two early states described by Davidsohn and Godefroy.

In a consistently marvelous, deep black print quality, at and at the same time with a lovely quality of transparency and fineness of line. In an impeccable and fresh state of preservation, apart from small ink splatters in the vicinity of the basket. With the lovely, completely unpressed platemark all the way around, and with the complete free section of the plate at the bottom and fine margins.

Especially desirable as one of the exemplars specifically mentioned by Godefroy.

At a time when there were no radios or record players, street musicians provided broad segments of the population with their only opportunity to hear music – apart from their own music-making. Moreover, disadvantaged individuals were able to earn a living playing music without the need to beg. In Ostade's etching, a hunchbacked violin player performs in the street of a small town (perhaps Haarlem), providing a welcome diversion. The listeners are configured in a circle, to which the violinist himself belongs, suggesting the inner communion joining them that is generated by the music. This connectedness is emblematized by the little boy's hoop. A sign hangs frontally in relation to the viewer from the façade of the house that forms a backdrop to the scene. It may refer to the owner's name, identify a workshop, or may instead be a tavern sign. The wreath that hangs around it may refer to a seasonal festival or some other special event. In this image, Van Ostade depicts a scene that may have appeared exactly as he observes it – in his own immediate environment, for example. With its faithful observation and subtle intimacy, the scene is especially characteristic of his graphic oeuvre. (H. C. Erling)

IACTITAM
MARO
ABCDEFGHIKLM
NOPQRSTVXYZ
1

DIALECTICA
2

RHETORICA
3

ARITHMETRIA
4

GEORG PENCZ Um 1500 Nürnberg – Leipzig (?) 1550

40 *Die Sieben Freien Künste.* *Um 1541*

Komplette Folge von 7 Blättern. Kupferstich. Je ca. 7,3-7,4 x 4,9-5,1 cm
Bartsch 110-116; Landau 109, 110, 111/a (von b), 112/a (von b), 113/a (von b), 114/a (von b), 115/I (von II); Hollstein 82-88
Provenienz: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

Die selten komplette Folge in einem homogenen Set prachtvoller Frühdrucke mit allen von Landau für solche beschriebenen typischen Charakteristika: so z. B. *Rhetorica* noch mit der feinen Einfassung des Fensters unten; *Arithmetica* noch mit der feinen Konturlinie des Gewandes auf der rechten Schulter; *Geometria* noch mit dem noch deutlich sichtbaren linken Schenkel des M; *Astrologia* noch mit der feinen, winkelförmigen Linie zwischen Zeigefinge und Daumen der linken Hand.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit hauchfeinem oder feinem Rändchen um dieselbe. In einheitlich ganz ausgezeichneter Erhaltung.

Die Datierung der Folge verdankt sich einer Reihe von gezeichneten Kopien in der Universitätsbibliothek in Erlangen (Dyballa, pag. 403-406, Nr. 9a-9f). Sie sind sämtlich 1541 datiert und liefern damit damit einen *terminus ante quem* für die vorliegenden Stiche von Pencz.

As Zschelletzschy says of the Liberal Arts, he <neglects the opportunity, offered by iconographic tradition, to introduce the principal exponent of each Liberal Art: Aristotele for Dialectic, Cicero for Rhetoric, Euclid for Geometry, and so on>. The same writer correctly notes the revival of interest in these <Arts> in that period; it was, I think particularly marked in Lutheran Germany, struggling to free itself from the ecclesiastical leadership that had monopolized them for centuries; it was <an expression of bourgeois aspirations to higher level of culture, in conflict with ecclesiastical-feudal privilege>. This is probably ought to interpret, for instance, the great key held by the woman who personifies Grammar: as a symbol of breakthrough towards wider knowledge for a greater number of people, rather than as <a breakthrough of the intellect>, as Zschelletzschky chose to understand it. But the symbolism used by Pencz is seldom as obscure as it is in the first engraving of the set: it is clear, simple, linear, ultimately didactic; in all the others the artist is careful to surround the <Arts> with their most familiar attributes, which become indeed superfluous in their abundance in Arithmetic. (D. Landau)

GEORG PENCZ Ca. 1500 Nuremberg – Leipzig (?) 1550

40 *The Seven Liberal Arts.* *Ca. 1541*

The complete series of 7 sheets. Engraving. Each ca. 7.3-7.4 x 4.9-5.1 cm
Bartsch 110-116; Landau 109, 110, 111/a (of b), 112/a (of b), 113/a (of b), 114/a (of b), 115/I (of II); Hollstein 82-88
Provenance: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

The rarely complete series in a homogenous set of marvelous early impressions with all of the typical characteristics described for them by Landau: for example, *Rhetorica* still with the fine framing line of the window below; *Arithmetica* still with the fine contour lines of the garment on the right shoulder; *Geometrica* still with the clearly visible left-hand bar of the M; *Astrologia* still with the fine, angled line between the index finger and thumb of the left hand.

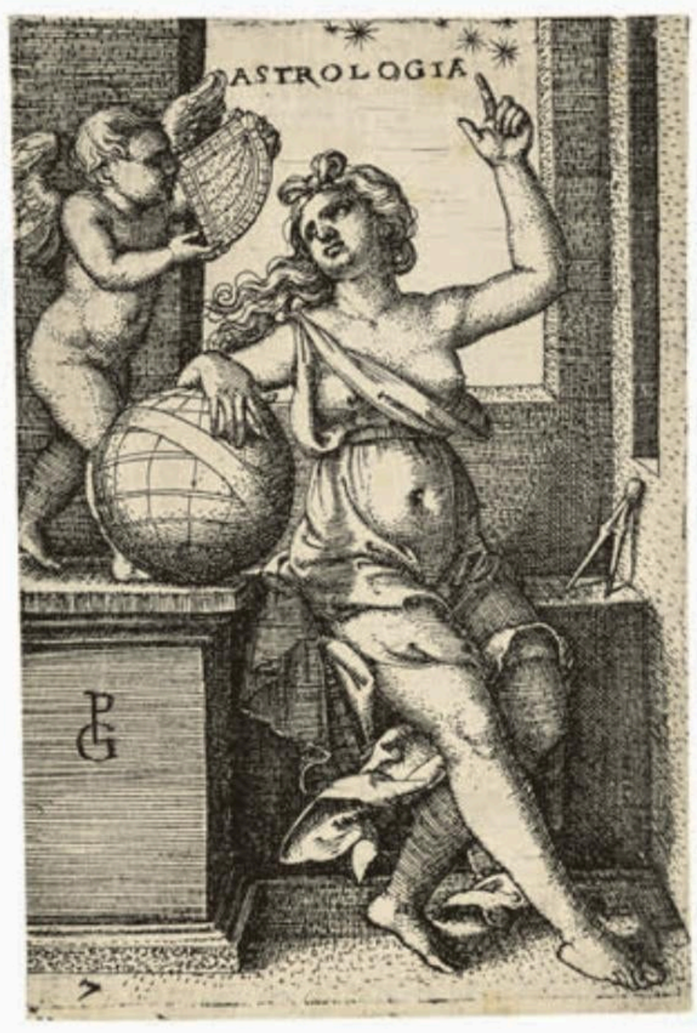
Cut down to the platemark or with extremely or very fine margins around it. In a uniformly excellent state of preservation.

The dating of the series is owed to a series of drawn copies in the Universitätsbibliothek in Erlangen (Dyballa, pp. 403-406, no. 9a-9f). All are dated 1541, and hence supply a *terminus ante quem* for the present engravings by Pencz.

As Zschelletzschy says of the Liberal Arts, he neglects the opportunity, offered by iconographic tradition, to introduce the principal exponent of each Liberal Art: Aristotle for Dialectic, Cicero for Rhetoric, Euclid for Geometry, and so on. The same writer correctly notes the revival of interest in these Arts in that period; it was, I think particularly marked in Lutheran Germany, struggling to free itself from the ecclesiastical leadership that had monopolized them for centuries; it was an expression of bourgeois aspirations to higher level of culture, in conflict with ecclesiastical-feudal privilege. This is probably how we ought to interpret, for instance, the great key held by the woman who personifies Grammar: as a symbol of breakthrough towards wider knowledge for a greater number of people, rather than as a breakthrough of the intellect, as Zschelletzschky chose to understand it. But the symbolism used by Pencz is seldom as obscure as it is in the first engraving of the set: it is clear, simple, linear, ultimately didactic; in all the others the artist is careful to surround the Arts with their most familiar attributes, which become indeed superfluous in their abundance in Arithmetic. (D. Landau)

MVSICA

GEOMETRIA


ASTROLOGIA

GEORG PENCZ Um 1500 Nürnberg – Leipzig (?) 1550

41 *Diana und Actaeon.* *Um 1533*

Kupferstich. 4,7 x 7,7 cm
Bartsch 97; Landau 79; Hollstein 116/I (von II)
Provenienz: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

Superbes Exemplar von kaum zu überbietender Brillanz.
Samtig tiefschwarz in den dichten Kreuzlagen, zugleich von schönster Transparenz und Klarheit.

Auf der Plattenkante geschnitten. Eine nur rückseitig wahrnehmbare Vertikalfalte ohne Belang angesichts der überragenden Druckqualität.

Unter den Nürnberger ‚Kleinmeistern' war es vor allem Georg Pencz, der sich in besonderem Maße mit Sujets aus der antiken Mythologie auseinandergesetzt hat. Die vorliegende Komposition illustriert eine beliebte Szene aus den *Metamorphosen des Ovid* (III: 155-205):

Pencz could scarcely have fit more into this tiny scene. In the foreground the doomed and distinctly sixteenth-century Actaeon discovers the chaste Diana and her nymphs at their bath, they being caught conveniently in profile, back and frontal poses. Lest we not recognize the narrative, Actaeon is shown already partially metamorphosed by the irate goddess into a stag. In the background the action is completed, as Actaeon is hunted down and killed by his own dogs. It is not entirely inappropriate that to latter-day viewers, Actaeon's gawkish appearance summons up images of Shakespeare's Bottom, the weaver with the ass's head. Pencz himself implies a comic mode by juxtaposing the lustful hunter, a suggestively shaped horn hanging from his waist, with the peeing putto on the fountain. Whether the pot upended by the contemptuous Diana may be taken as a uterine pun must remain more speculative. Her complex pose, however derived via engravings from Raphael's fresco of Galatea skimming along the sea. That nymph, similarly, was scoffing at a would-be lover's advances, which account for the importuning attitude of Actaeon, which is not to be found in Ovid's account. (P. A. Emison)

GEORG PENCZ Ca. 1500 Nuremberg – Leipzig (?) 1550

41 *Diana and Actaeon.* *Ca. 1533*

Engraving. 4.7 x 7.7 cm
Bartsch 97; Landau 79; Hollstein 116/I (of II)
Provenance: Duc d'Arenberg (Lugt 567)

Superb exemplar of virtually unsurpassable brilliance.
Velvety deep black in the dense hatching lines, at the same time of the loveliest transparency and clarity.

Cut down to the platemark. A vertical crease on the reverse is of little significance in view of the outstanding print quality.

Among Nuremberg's "Kleinmeister," it was in particular Georg Pencz who was notably preoccupied with subjects drawn from the antique mythology.
The present composition illustrates a popular scene from the *Metamorphoses of Ovid* (III: 155-205):

Pencz could scarcely have fit more into this tiny scene. In the foreground the doomed and distinctly sixteenth-century Actaeon discovers the chaste Diana and her nymphs at their bath, they being caught conveniently in profile, back and frontal poses. Lest we not recognize the narrative, Actaeon is shown already partially metamorphosed by the irate goddess into a stag. In the background the action is completed, as Actaeon is hunted down and killed by his own dogs. It is not entirely inappropriate that to latter-day viewers, Actaeon's gawkish appearance summons up images of Shakespeare's Bottom, the weaver with the ass's head. Pencz himself implies a comic mode by juxtaposing the lustful hunter, a suggestively shaped horn hanging from his waist, with the peeing putto on the fountain. Whether the pot upended by the contemptuous Diana may be taken as a uterine pun must remain more speculative. Her complex pose, however derived via engravings from Raphael's fresco of Galatea skimming along the sea. That nymph, similarly, was scoffing at a would-be lover's advances, which account for the importuning attitude of Actaeon, which is not to be found in Ovid's account. (P. A. Emison)

42 *Sechs antike Statuen.* 1633

David Bonaroti floretiae
Bacchus florentiae
Hercules farnesij Romae
Hercules Commodus Romae
Vrania Romae
Flora Romae

Folge von 6 Blättern. Radierung von jeweils zwei Platten in Schwarz und Weiß gedruckt auf grau-braunem Papier. Je ca. 17,1-17,4 x 9,5-10,0 cm
Robert-Dumesnil 35-40; Le Blanc 32-37; Clark 3-8
Provenienz: Josef Victor Kuderna (Lugt 1626a)
F. Bensow (Lugt 982c)

Die wichtige, sowohl im Handel als auch in öffentlichen Sammlungen komplett so gut wie nie auffindbare Folge der selbst als Einzelblätter höchst seltenen, experimentellen Radierungen *en camaïeux*.

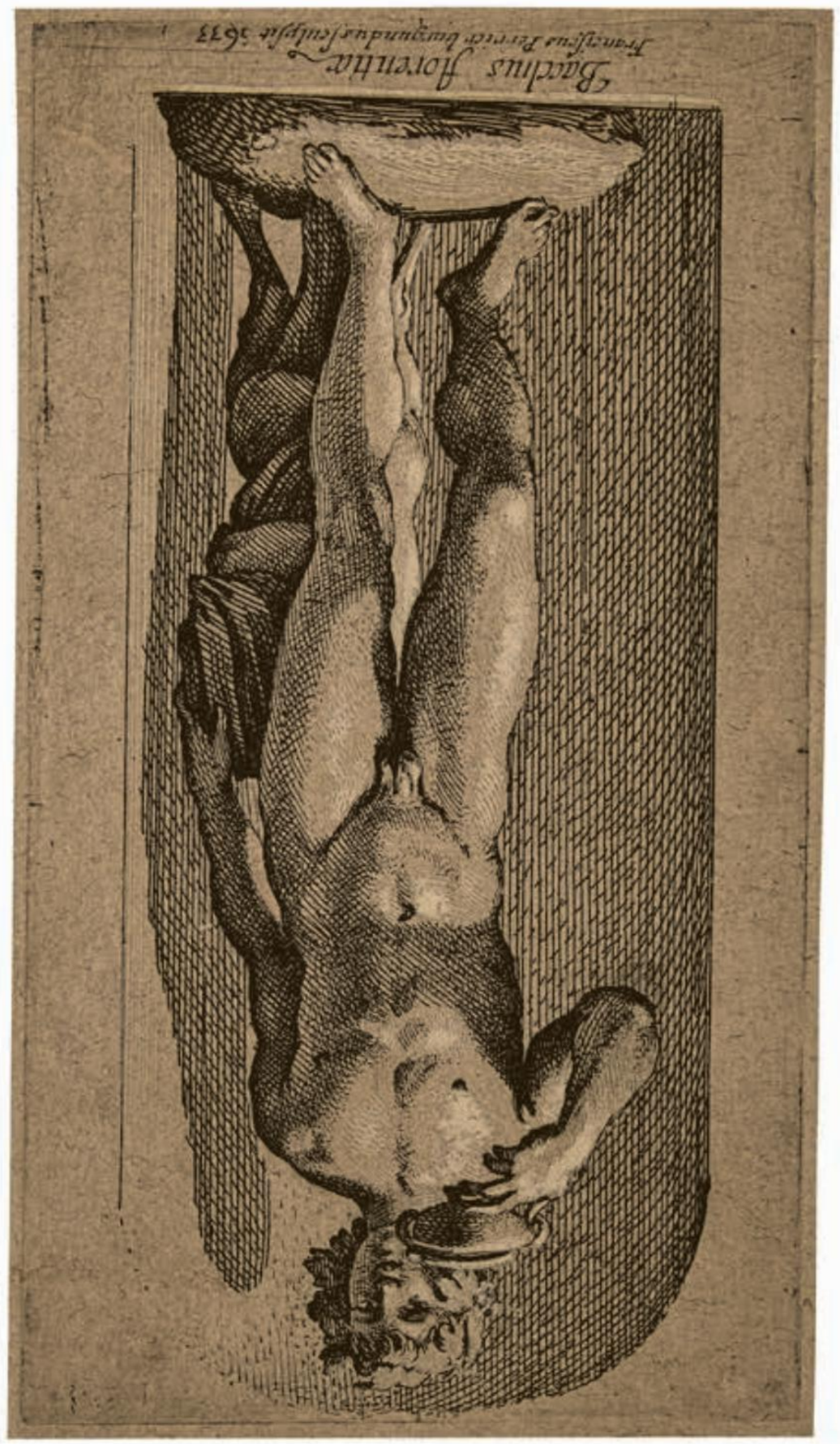
Mit dieser neuen Technik übertrug F. Perrier in Paris im Anschluß an seinen Italienaufenthalt als erster Künstler die Gesetzmäßigkeiten des Clair-Obscur-Holzschnitts der Renaissance in ein Tiefdruckmedium.
Besonders effektvoll – grisailleänlich – auf grau-braun eingefärbtem Papier gedruckt mit einer die Konturen bildenden Schwarz-Platte und einer zweiten mit Bleiweiß für die Lichtreflexe: *a technical tour-de-force, especially when one considers the difficulty of printing with white ink…* (A. L. Clark in: Ausst. Kat. >French Prints…<, Boston 1998, pag. 232).

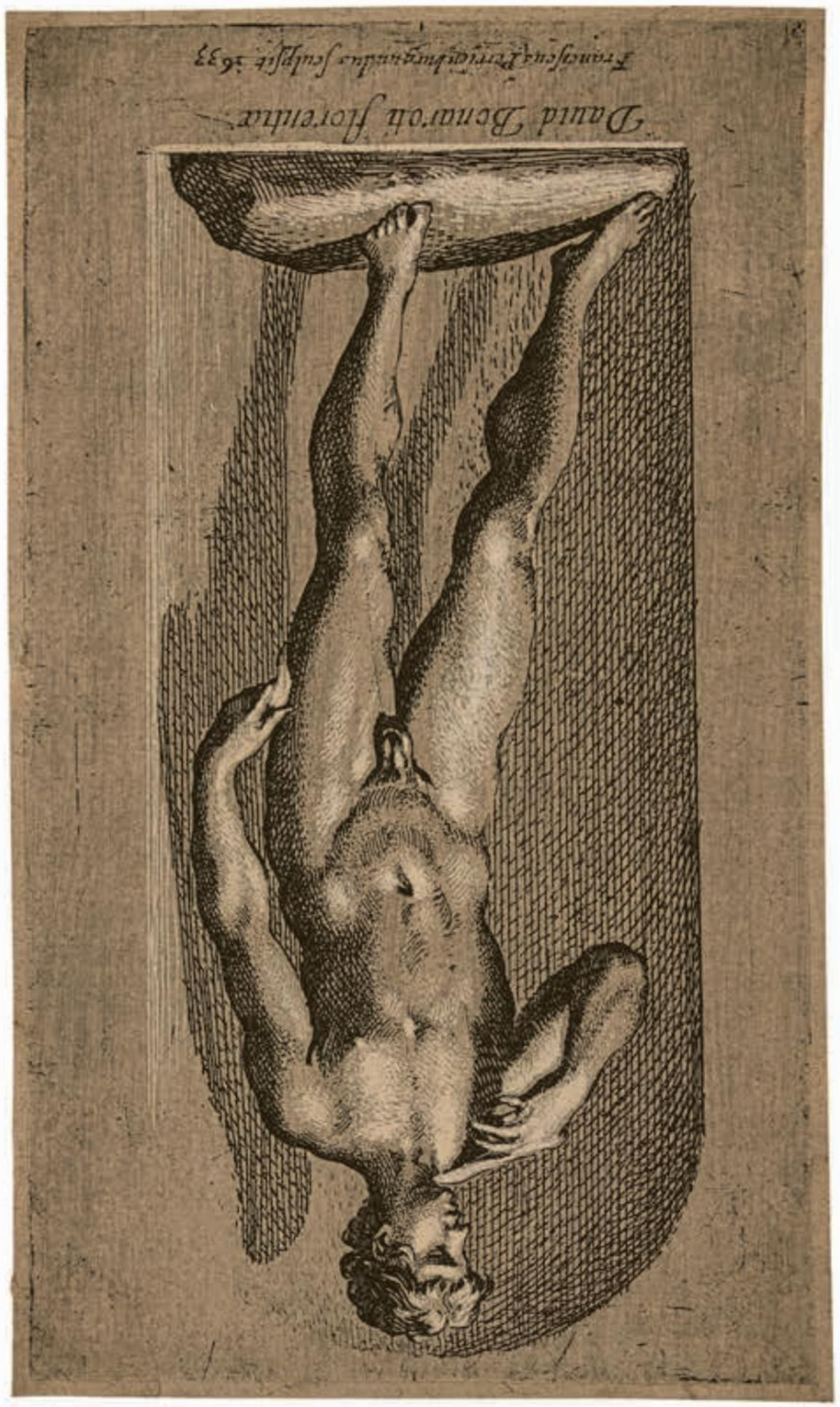
Abraham Bosse beschreibt die Invention Perriers ausführlich in seinem 1645 publizierten >*Traité des manières de graver*< folgendermaßen:

Il y a quelques années que M. Perrier, Bourguignon, un des bons peintres du temps, fit voir au public, sur du papier gris, un peu brun, des figures dont les contours et hachures étaient imprimées de noir et les rehauts de blanc, le tout en forme de camaïeux; qui fut trouvé non seulement nouveau, mais encore si beau que j'eus envie d'en rechercher l'invention. Et l'ayant considéré, et médité dessus, il m'a semblé qu'il faut avoir deux planches de pareille grandeur exactement ajustées l'une à l'autre. L'on peut sur l'une d'elles graver entièrement ce que l'on désire, puis la faire imprimer de noir sur une carte ou gros papier comme j'ai dit ci-devant pour imprimer les couleurs. Et ayant verni l'autre planche …, et l'ayant mise le côté verni dans l'endroit et empreinte que la planche gravée a faite en imprimant sur ladite carte ou papier, et la passer ensuite, comme en imprimant, entre les deux rouleaux, ladite estampe aura fait sa contre épreuve sur ladite planche vernie. Après quoi, il faut sur icelle graver les rehauts et faire fort profondément creuser à l'eau-forte; la meme chose se peut faire encore mieux en gravant au burin.

Homogener Set superber Frühdrucke, die noch deutliche Spuren der Hilfslinien für die Titel im Unterrand zeigen. Sämtlich mit einheitlichen feinen Papierrändern um die partiell noch rauh zeichnenden, tonig abgesetzten Plattenränder im Unterschied zu den knapp beschnittenen Exemplaren der Bibliothèque nationale, Paris. Vereinzelte Montagespuren überwiegend nur rückseitig wahrnehmbar und nur bei *Vrania Romae* in den beiden oberen Ecken leicht durchschlagend. Sonst, abgesehen von unscheinbaren vereinzelten Feuchtigkeitsspuren, makellos. Namentlich das Bleiweiß nahezu perfekt erhalten, ohne die sonst häufig störenden Oxidationsspuren.

Hercules furnesij Romæ
Fragosus Perter Burgundus sculpsit 1633


Bacchus florentiæ
Franciscus Perrier burgundus sculpsit 1613


Paula Romæ ob florentiæ
Franciscus Perrier burgundus sculpsit 1633

FRANÇOIS PERRIER 1594 Pontarlier – Paris 1649

42 *Six Antique Statues.* 1633

David Bonaroti floretiae
Bacchus florentiae
Hercules farnesij Romae
Hercules Commodus Romae
Vrania Romae
Flora Romae

Series of 6 sheets. Etching, respectively on two plates in black and white printed on grayish-brown paper. Each ca. 17.1-17.4 x 9.5-10cm
Robert-Dumesnil 35-40; Le Blanc 32-37; Clark 3-8
Provenance: Josef Victor Kuderna (Lugt 1626a)
F. Bensow (Lugt 982c)

This important series of experimental etchings, executed *en camaïeux,* is virtually never encountered in its complete form, whether on the art market or in public collections; even the individual sheets are quite a rarity.

Upon his return from Italy, and employing this novel technique, F. Perrier in Paris was the first artist to transfer the conventions of the chiaroscuro woodcut of the Renaissance to an intaglio print medium.
Particularly effective – and resembling grisaille – because printed on grayish-brown paper using a black printing plate for the contours and a second one in lead white for the highlights: *a technical tour-de-force, especially when one considers the difficulty of printing with white ink…* (A. L. Clark in exh. cat. *French Prints…*, Boston 1998, p. 232).

Abraham Bosse provides a detailed description of Perrier's invention in his *Traité des manières de graver,* published in 1645, as follows:

Il y a quelques années que M. Perrier, Bourguignon, un des bons peintres du temps, fit voir au public, sur du papier gris, un peu brun, des figures dont les contours et hachures étaient imprimées de noir et les rehauts de blanc, le tout en forme de camaïeux; qui fut trouvé non seulement nouveau, mais encore si beau que j'eus envie d'en rechercher l'invention. Et l'ayant considéré, et médité dessus, il m'a semblé qu'il faut avoir deux planches de pareille grandeur exactement ajustées l'une à l'autre. L'on peut sur l'une d'elles graver entièrement ce que l'on désire, puis la faire imprimer de noir sur une carte ou gros papier comme j'ai dit ci-devant pour imprimer les couleurs. Et ayant verni l'autre planche …, et l'ayant mise le côté verni dans l'endroit et empreinte que la planche gravée a faite en imprimant sur ladite carte ou papier, et la passer ensuite, comme en imprimant, entre les deux rouleaux, ladite estampe aura fait sa contre épreuve sur ladite planche vernie. Après quoi, il faut sur icelle graver les rehauts et faire fort profondément creuser à l'eau-forte; la meme chose se peut faire encore mieux en gravant au burin.

Homogenous set of superb early impressions, still showing noticeable traces of the guide lines for the titles along the lower edge. All with uniformly fine paper margins and the still partly inky, tonally distinct edges of the plate – in contrast to the narrowly trimmed exemplars in the Bibliothèque nationale, Paris. Isolated traces of an earlier mounting are perceptible mainly on the reverse, showing through slightly only on the two upper corners of the *Vrania Romae.* Otherwise impeccable, apart from isolated, inconspicuous traces of damp. The lead white in particular has been preserved nearly perfectly, and without the often disturbing traces of oxidation.

Flora Romæ.
Franciscus Perrier Burgundus sculpsit 1633

Vrania Romæ.
Franciscus Perrier Burgundus sculpsit 1633

Hercules Commodus Romæ.
Franciscus Perrier Burgundus sculpsit 1633

FRANCESCO PIRANESI Um 1758/59 Rom – Paris 1810

43 *Vier archäologische Ansichten.* *Um 1781/83*

Nach L.-J. Desprez

Der Serapis-Tempel in Pozzuoli
Der Isis-Tempel in Pompei
Das Herculaner Tor in Pompei
Das Grabmal der Mamia in Pompei

Vier aquarellierte Umrißradierungen. Je ca. 47,5 x 68,2-69,2 cm
Wollin 5, 7/I (von II), 8/I (von II) und 9/I (von II)
Wasserzeichen: Bekröntes Oval mit 6 Kugeln
Provenienz: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 27, 1991, Nr. 64
Deutsche Privatsammlung

Die vier großen, sogenannten archäologischen Ansichten aus Neapel und Pompei, die F. Piranesi und L.-J. Desprez in ihrem *Catalogue de Differentes Vues Coloriées 1783* als bereits publiziert annoncierten, in prachtvollen von Desprez selbst kolorierten Frühdrucken. *Das Grabmal der Mamia* sogar unten links mit der Signatur ‚Despres' in schwarzer Tusche. Vor der späteren Überarbeitung der ursprünglichen Umrißradierungen zu regulären Radierungen.

Wie üblich knapp bis auf die Darstellung geschnitten und montiert auf eine Unterlage von kräftigem Büttenpapier. Durchgehend herrlich farbfrisch erhalten.

Wollin zufolge sind lediglich in der Albertina, Wien und im Nationalmuseum Stockholm jeweils alle vier Ansichten komplett vorhanden.

Wie der Begriff *dessins coloriés* zunächst nahelegt, den Piranesi und Desprez in ihrer Anzeige vom Juli 1783 verwendeten, erscheinen die Kompositionen auf den ersten Blick wie Aquarelle. Tatsächlich handelt es sich bei den annoncierten Blättern jedoch um großformatige Umrißradierungen F. Piranesis nach Entwürfen von L.-J. Desprez, die von letzterem mit Aquarell und Deckfarben aufwendig und individuell koloriert waren. Von den ursprünglich geplanten gesamthaft 48 Veduten aus Neapel und Pompei, Sizilien und der Stadt Rom wurden jedoch nur 10 realisiert, bevor Desprez in den Dienst von König Gustav III. von Schweden trat und Rom im April 1784 in Richtung Paris verließ. Seine endgültige Übersiedlung nach Schweden im Juli desselben Jahres besiegelte das Ende des gemeinsamen Unternehmens.

Desprez hatte 1776 den großen Rompreis der Académie Royale d'Architecture erhalten und war, kaum in Rom angelangt, von dem Abbé de Saint Non zu einem Stab von Künstlern herangezogen worden, die Illustrationen zu seinem großen Publikationsprojekt der *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* liefern sollten. Die Zeichnungen, die Desprez schließlich für sein persönliches Projekt mit Piranesi auswählte, dürfen auf der zusammen mit Saint-Non, Vivant Denon und Châtelet unternommenen Studienreise entstanden sein, zu der man im Dezember 1777 von Rom aus gen Süden aufgebrochen war. Seine Vorlagen zum Serapis- und Isis-Tempel befinden sich heute im Nationalmuseum Stockholm.

FRANCESCO PIRANESI Ca. 1758/59 Rome – Paris 1810

43 *Four Archaeological Views.* *Ca. 1781/83*

After L.-J. Desprez

The Serapis Temple in Pozzuoli
The Isis Temple in Pompeii
The Herculaneum Gate in Pompeii
The Tomb of Mamia in Pompeii

Four outline etchings with watercolor. Each ca. 47.5 x 68.2-69.2 cm
Wollin 5, 7/I (of II), 8/I (of II) and 9/I (of II)
Watermark: crowned oval with 6 balls
Provenance: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 27, 1991, no. 64
Private collection, Germany

The four large, so-called archaeological views of Naples and Pompeii, announced by F. Piranesi and L.-J. Desprez as already published in their *Catalogue de Differentes Vues Coloriées* of 1783, in splendid early impressions that were colored personally by Desprez himself. The *Tomb of Mamia* even bears the signature "Despres" in black ink on the lower left. Prior to the later reworking of the original outlines etchings, which transformed them into ordinary etchings.

Cut down close to these scenes, as usual, and mounted on a support consisting of thick handmade paper. Consistently, the colors are marvelously preserved, retaining their full freshness.

According to Wollin, all four views are preserved as a set only in the Albertina in Vienna and the Nationalmuseum in Stockholm.

At first glance, as suggested by the term *dessins coloriés*, used by Piranesi and Desprez in their advertisement of July of 1783, the compositions resemble watercolors. In fact, the sheets take the form of large-format outline etchings by F. Piranesis based on designs by L.-J. Desprez, finished by hand by the latter artist using watercolor and opaque colors. Of the originally planned series of altogether 48 vedute of Naples and Pompeii, Sicily and Rome, however, only 10 were realized before Desprez entered the service of King Gustav III of Sweden, leaving Rome to travel toward Paris in April of 1784. In July of that year, he settled permanently in Sweden, putting an end to their joint endeavor.

In 1776, Desprez had received the Grand prix de Rome from the Académie Royale d'architecture. Having just arrived in the Eternal City, he was recruited by the Abbé de Saint Non as part of a team of artists would supply illustrations for a major publication project, entitled *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*. The drawings ultimately chosen by Desprez for his personal project with Piranesi may have been executed during study trips undertaken together with Saint-Non, Vivant Denon, and Châtelet, for which they left Rome for the south in December of 1777. His original drawings for the Serapis and Isis Temples are preserved today in the Nationalmuseum in Stockholm.

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI 1720 Venedig – Rom 1778

44 *Ruine di Sepolcro antico.* *1747*

Radierung, Kupferstich und Kaltnadel. 39,0 x 24,3 cm
Focillon 6; Hind pag. 79, Nr. 6; Robison 17/II (von V)
Wasserzeichen: Lilie im Kreis mit angehängtem Buchstaben F (Robison 5)

Blatt 6 der Folge >*Prima Parte di Architetture e Prospettive…*<

Das großartige Ruinen-Capriccio in einem brillanten Frühdruck auf Papier, das Piranesi speziell in der Zeit zwischen 1748 und 1760 verwendete. Der ganz links auf dem Marmorfragment ruhende Mann bereits vollständig schattiert, jedoch noch vor allen späteren Überarbeitungen wie etwa des Piedestals am rechten Rand. Vor der späteren Nummer rechts oben.

Mit bis zu 4,5 cm breiten Papierrändern um die in unverpreßtem Relief bewahrte Plattenkante. Unberührt mit nur vereinzelten, den Gesamteindruck nicht weiter tangierenden blassen Braunfleckchen überwiegend außerhalb der Darstellung.

Eine der 6 Kompositionen, die Piranesi seinem erstmals 1743 in Zusammenarbeit mit den Verlegern Nicola und Marco Pagliarini publizierten ersten eigenständigen Werk, den >*Prima Parte di Architetture…*<, sukzessive einfügte bis die Folge seit 1750 zum festen Bestandteil der zuerst von Giovanni Bouchard publizierten >*Opere Varie…*< wurde.

Im Radierstil nachhaltig geprägt durch Piranesis Venedigaufenthalt, zeigt die Komposition auch motivisch in der phantasievollen Kombination von Ruinen und üppig wucherner Vegetation engste Verwandtschaft mit den gleichzeitig entstandenen >*Grotteschi*<.

Here Piranesi clearly associates bodily, cultural, architectural, political, and even religious death and decay. Tokens all of these aspects of human life, most of them making clear references to ancient Rome, have fallen into ruin together and are now covered with flourishing plants and fungus. (A. Robison)

Ruine di Sepolcro antico posto dinanzi ad altre ruine d' un Acquedotto pure antico; sopra gli archi del medesimo vi è il canale, per cui si conduceva l' acqua in Roma. 6.

Gio Batta Piranesi Architetto inventò, ed incise in Roma

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI 1720 Venice – Rome 1778

44 *Ruine di Sepolcro antico.* *1747*

Etching, engraving, and drypoint. 39.0 x 24.3 cm
Focillon 6; Hind p. 79, no. 6; Robison 17/II (of V)
Watermark: lily and circle with the suspended letter F (Robison 5)

Sheet 6 of the series *Prima Parte di Architetture e Prospettive …*

The marvelous ruin capriccio in a brilliant early impression, printed on paper used especially by Piranesi during the period between 1748 and 1760. The man resting on the left on a fragment of marble already fully in shadow, but prior to all of the later reworked areas, for example the pedestal along the right-hand edge. Prior to the later number on the upper right.

With paper margins measuring up to 4.5 cm and the platemark unpressed, retaining its full relief. Pristine, with only isolated pale brown spotting, mainly outside of the composition, and not impairing the overall impression.

One of the 6 compositions added successively by Piranesi to his first independent work, the *Prima Parte di Architetture…* , published in 1743 in collaboration with the publishers Nicola and Marco Pagliarini, up until 1750, when the series became a fixed component of his *Opere Varie…*, first published by Giovanni Bouchard.

Executed in an etching style that betrays the lasting impact of Piranesi's stay in Venice, the composition – with its fantastical combination of ruins and luxuriant vegetation – displays a close affinity with the *Grotteschi*, produced concurrently.

Here Piranesi clearly associates bodily, cultural, architectural, political, and even religious death and decay. Tokens all of these aspects of human life, most of them making clear references to ancient Rome, have fallen into ruin together and are now covered with flourishing plants and fungus. (A. Robison)

F. Polanzani faciebat 1750 Super. permissu.

FRANCESCO POLANZANI 1700 Noale bei Venedig – Rom (?) nach 1783

45 *Portrait des Giovanni Battista Piranesi.* *1750*

Radierung. 38,8 x 28,6 cm
Hind pag. 79; Wilton Ely nach 43 und nach 279
Wasserzeichen: Lilie im Kreis

Ausgezeichneter, mit delikatem Plattenton gedruckter, kontrastreicher Abzug des eindrucksvollen Künstlerbildnisses.

Mit 2,5-6,5 cm breiten Papierrändern um die Plattenkante.

Die Komposition entstand als Frontispiz für die 1750 von Bouchard publizierten >OPERE VARIE DI ARCHITETTURA PROSPETTIVA<, >GROTTESCHI< und >ANTICHITÀ< und fand auch Verwendung für die von Bouchart e Gravier 1756 publizierten >Le ANTICHITÀ ROMANE<.

In dieser Apotheose wird Piranesi, dessen Kopf zwar realistisch erfaßt ist, als eine Art Weltenschöpfer in heroischer Nacktheit in Form einer antiken Büste wiedergegeben – die klassischen Hinweise auf den Architektenberuf (Zirkel, Winkelmaß, Bauplan etc.) fehlen; lediglich ein Buch und die in den Sockel eingemeißelte Inschrift >VENET. ARCHITECTUS< weisen auf seinen Stand hin. (C. Höper)

FRANCESCO POLANZANI 1700 Noale near Venice – Rome (?) after 1783

45 *Portrait of Giovanni Battista Piranesi.* *1750*

Etching. 38.8 x 28.6 cm
Hind p. 79; Wilton Ely after 43 and after 279
Watermark: lily in a circle

Excellent impression of the striking portrait of the artist, printed with delicate plate tone.

With paper margins measuring 2.5-6.5 cm around the platemark.

This composition was created as the frontispiece to Piranesi's *Opere Varie di Architettura Prospettiva, Grotteschi*, and Antichità, published by Bouchard in 1750, and was used as well *Le Antichità Romane*, published by Bouchart e Gravier in 1756.

In this apotheosis, Piranesi is conceived – although his head is rendered realistically – in heroic nudity in the form of an antique bust as a kind of creator of worlds: the classical references to the architectural profession (compasses, goniometer, building plans, etc.) are absent; only a book and the inscription VENET. ARCHITECTUS, which has been engraved into the base, allude to his profession. (C. Höper)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

46 *Abraham und Isaak im Gespräch.* *1645*

Radierung. 15,6 x 12,9 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 34 Hind 214; Biörklund-Barnard 45-D/I (von II); New Hollstein 224/I (von II)
Wasserzeichen: Schellenpappe [unterer Teil]
Provenienz: Auktionshaus Leo Spik, Berlin, Auktion 450, 1963, Nr. 172
Deutsche Privatsammlung

Superber, geradezu gratig zeichnender Frühdruck.
Die oben leicht abgerundete Einfassungslinie noch durchgängig – ein Charakteristikum nur der ersten Abzüge, denn spätere Exemplare zeigen oben links eine Lücke von mehreren Zentimetern.

Mit feinem Rändchen. Tadellos.

Rembrandt wählte für seine Komposition nicht den Höhepunkt der biblischen Erzählung, sondern den der Opferung unmittelbar vorausgehenden Moment, in dem der Sohn den Vater nach dem fehlenden Opfertier fragt. Abraham, im Widerstreit zwischen seinen väterlichen Gefühlen und dem Gehorsam gegenüber Gott, hat nur eine sibyllinische Antwort parat, nämlich, daß nicht er selbst, sondern der Allmächtige das Opfer bestimmen werde: *In this 1645 etching Rembrandt concentrates our attention on this charged dialogue between father and son, Isaak pondering and Abraham asserting, pointing heavenward. Abraham is secure. Abraham looks at his son with great intensity while Isaac gazes straight ahead, his eyes narrowed in thought and not meeting his father's gaze. In the foreground we see an altarlike stone. Rembrandt has apparently condensed the biblical narrative and staged the exchange of question and answer at the place of sacrifice itself rather than at a spot on the way to it.* (C. S. Ackley)

Rembrant.
1645.

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

46 *Abraham and Isaac in Conversation. 1645*

Etching. 15.6 x 12.9 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz and White-Boon 34 Hind 214; Biörklund-Barnard 45-D/I (of II);
New Hollstein 224/I (of II)
Watermark: foolscap [lower portion]
Provenance: Leo Spik auction house, Berlin, auction 450, 1963, no. 172
Private collection, Germany

Superb, almost burry early impression.
The slightly rounded framing line above still continuous – a characteristic only of the earliest impressions, since later exemplars display a gap measuring several centimeters on the upper left.

With fine margins. Impeccable.

For his composition, Rembrandt chose not the climax of the biblical narrative, and instead the moment immediately preceding the abortive sacrifice, when the son queries his father about the absence of a sacrificial animal. Torn between fatherly feelings and obedience to God, Abraham offers a sibylline response, namely that the Almighty God will provide what is needed: *In this 1645 etching Rembrandt concentrates our attention on this charged dialogue between father and son, Isaac pondering and Abraham asserting, pointing heavenward. Abraham is secure. Abraham looks at his son with great intensity while Isaac gazes straight ahead, his eyes narrowed in thought and not meeting his father's gaze. In the foreground we see an altarlike stone. Rembrandt has apparently condensed the biblical narrative and staged the exchange of question and answer at the place of sacrifice itself rather than at a spot on the way to it.* (C. S. Ackley)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

47 *Die kleine Löwenjagd (mit einem Löwen).* *Um 1629*

Radierung. 15,9 x 11,8 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz und White-Boon 116; Hind 6; Biörklund-Barnard 29-3;
New Hollstein 29
Wasserzeichen: Doppeladler (Hinterding Variante A.a.2)
Provenienz: H. Weber [ohne Stempel] (vgl. Lugt 1383)
Emil Geller
A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773; Singer 7896)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, Auktion 66, 1909, Nr. 116
Deutsche Privatsammlung

Brillanter früher Abzug voll Plattenschmutz, wie bereits im Auktionskatalog der Sammlung Lanna bei H. G. Gutekunst in Stuttgart 1909 rühmend beschrieben.

Auf der Plattenkante geschnitten bzw. mit feinem Rändchen darüber hinaus. Makellos.

Rembrandt hat sich verschiedentlich mit dem Thema der Löwenjagd beschäftigt, angeregt durch Kupferstiche von A. Tempesta (1555-1630), von dem er, laut Inventar, vier Bände mit Druckgraphik besaß: *The exact same fallen horse even appears in one of his etchings. In other motifs, and partiucularly in the manner, however, Rembrandt's version differs considerably. In its swift sketchiness the print is very adventurous and in terms of its intention can be compared with the experimental* Self-portrait bare-headed *(B. 338) of 1629, but the way in which the shadows have been hatched also displays striking similarities to* St Peter and St John at the gate of the temple *(B. 95) from around the same time. The artist has heightened the drama of the scene even further by using strong chiaroscuro without mid-tones.* (E. Hinterding)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

47 *The Small Lion Hunt (With One Lion).* *Ca. 1629*

Etching. 15.9 x 11.8 cm
Bartsch, Rovinski, Seidlitz and White-Boon 116; Hind 6; Biörklund-Barnard 29-3; New Hollstein 29
Watermark: double eagle (Hinterding variant A.a.2)
Provenance: H. Weber [without stamp] (cf. Lugt 1383)
Emil Geller
A. Freiherr von Lanna (Lugt 2773; Singer 7896)
H. G. Gutekunst, Stuttgart, auction 66, 1909, no. 116
Private collection, Germany

Brilliant early impression with much plate dirt, as described admiringly already in the catalogue for the auction of the Lanna Collection at H. G. Gutekunst in Stuttgart in 1909.

Cut down to the platemark or with very fine margins beyond it. Impeccable.

Rembrandt occupied himself on several occasions with the lion hunt, deriving stimulus from the engravings of A. Tempesta (1555-1630), four volumes of whose print works were in his possession, according to the inventory of his library: *The exact same fallen horse even appears in one of his etchings. In other motifs, and particularly in the manner, however, Rembrandt's version differs considerably. In its swift sketchiness the print is very adventurous and in terms of its intention can be compared with the experimental* Self-Portrait Bare-Headed *(B. 338) of 1629, but the way in which the shadows have been hatched also displays striking similarities to* St Peter and St John at the Gate of the Temple *(B. 95) from around the same time. The artist has heightened the drama of the scene even further by using strong chiaroscuro without mid-tones.* (E. Hinterding)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

48 *Die wandernden Musikanten.* *Um 1635*

Radierung. 14,0 x 11,5 cm
Bartsch 119; Rovinski, Seidlitz und White-Boon 119/I (von II); Hind 142/I (von II);
Biörklund-Barnard 35-8/I (von II); New Hollstein 141/I (von III)
Wasserzeichen: Straßburger Lilienwappen mit angehängten Buchstaben PR
(Hinterding Variante E.a,)
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Superber Frühdruck des I. Zustandes, vor den späteren Überarbeitungen u. a. an der Fellmütze des Leierspielers und auf der Brust des Kindes sowie vor den Verstärkungen der Schattenpartie unter dem Leierkasten. Gedruckt auf Papier mit dem Straßburger Lilienwappen, das Rembrandt, Hinterding zufolge, um 1635 benutzt hat.

Mit feinem Papierrändchen um die partiell rauh zeichnende Plattenkante. Bis auf ein kurzes, sorgsam geschlossenes Einrißchen unten, tadellos.

This etching was called ‚Speelders an de deur' (Players at the door) in the 1679 inventory of the Amsterdam print publisher Clement de Jonghe. It shows an old man playing the hurdy-gurdy and a bagpiper with a dog performing for alms at the door of a house, where a man, woman and child listen to the music. It is a traditional subject that was also portrayed by other artists, such as David Vinckboons (1576–1629) and Adriaen van Ostade (1610-1685). Rembrandt etched and drew it on several occasions, including the motif of the dog tied to his master's belt. (E. Hinterding)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

48 *The Wandering Musicians.* *Ca. 1635*

Etching. 14.0 x 11.5 cm
Bartsch 119; Rovinski, Seidlitz and White-Boon 119/I (of II); Hind 142/I (of II); Biörklund-Barnard 35-8/I (of II); New Hollstein 141/I (of III)
Watermark: Strasbourg fleur-de-lis with the suspended letters PR (Hinterding variant E.a,)
Provenance: private collection, Germany

Superb early impression of the 1st state, prior to later reworking, among other places on the fur cap of the hurdy-gurdy player and the chest of the child, and prior to the strengthening of the shadowed areas below the hurdy-gurdy. Printed on paper with the Strasbourg fleur-de-lis, used by Rembrandt – according to Hinterding – around 1635.

With fine paper margins around the partially inky platemark. Impeccable apart from a short, painstakingly closed tear below.

This etching was called Speelders an de deur (Players at the Door) *in the 1679 inventory of the Amsterdam print publisher Clement de Jonghe. It shows an old man playing the hurdy-gurdy and a bagpiper with a dog performing for alms at the door of a house, where a man, woman and child listen to the music. It is a traditional subject that was also portrayed by other artists, such as David Vinckboons (1576-1629) and Adriaen van Ostade (1610-1685). Rembrandt etched and drew it on several occasions, including the motif of the dog tied to his master's belt.* (E. Hinterding)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

49 *Die sogenannte ‚weiße Mohrin'.* *Um 1630*

Radierung. 9,8 x 7,7 cm
Bartsch 357; Rovinski, Seidlitz und White-Boon 357/II; Biörklund-Barnard 30-17/II; New Hollstein 56/III
Provenienz: S. Josefowitz

Die seltene Komposition in einem ausgezeichneten, prägnant zeichnenden Abzug von der verkleinerten Platte. Der früheste erreichbare Zustand, nachdem von den beiden ersten Etats jeweils nur drei Exemplare in öffentlichen Sammlungen haben nachgewiesen werden können.

Mit feinem Rändchen um die unverpresst bewahrt gebliebene Plattenkante. In makelloser Frische.

Gleichsam überstrahlt von der gleißenden Helligkeit einer von links einfallenden Lichtquelle, scheint sich die Gestalt einer jungen Afrikanerin, die Rembrandt für seine kleine Tronje ebenso Modell gesessen hat wie etwa zur gleiche Zeit auch seinem befreundeten Malerkollegen Lievens für eine seiner Variae Effigies (Hollstein 66), fast auflösen zu wollen im Spiel von Licht und Schatten. Nur ganz wenige flüchtige Kurvaturen deuten ihre charakteristischen Konturen gegen die strahlend helle Fläche des unbehandelt gebliebenen Hintergrundes mehr an als daß sie sie klar definierten. In der grellen, sozusagen blendenden Beleuchtung bleiben stoffliche Details etwa der Kostümierung oder des Inkarnates der Wahrnehmung entzogen, ebenso ‚verborgen' wie im tiefen Schatten rechts. Die Haut erscheint so überwiegend in neutralem Weiß, weshalb die Komposition spätestens seit Gersaints Verzeichnis unter dem Titel ‚Mauresse blanche' bekannt geworden ist.

The international nature of Dutch maritime commerce during this period, particularly the West India Company's trading posts in West Africa and the Caribbean, meant that, though not exactly common, black people could certainly be seen in the Netherlands especially in the port cities of Amsterdam and Rotterdam, but also elsewhere, usually as family servants. However, although Rembrandt could presumably have seen a black woman, the likelihood of the etching being a proper portrait is small. The head shown almost in profile, with averted gaze, is given a sketchy but rather elaborate headdress with what appears to be a feather fanning out behind a perhaps a veil, not dissimilar from the fanciful headgear he was to use in his rather more assured etching of The Artist's Mother with Oriental Headdress made the following year. Such decorative adornment would have been acceptable for tronies and it may be that Rembrandt was again adding to his repertoire, for use perhaps in Biblical scenes. (J. Lloyd Williams)

REMBRANDT HARMENSZOON VAN RIJN 1606 Leiden – Amsterdam 1669

49 *The So-Called "White Negress."* *Ca. 1630*

Etching. 9.8 x 7.7 cm
Bartsch 357; Rovinski, Seidlitz and White-Boon 357/II; Biörklund-Barnard 30-17/II; New Hollstein 56/III
Provenance: S. Josefowitz

The rare composition in an excellent, incisively printed impression from the reduced plate. The earliest attainable state, since it has proven possible to document only three examplars, all in public collections, from the first two states.

With fine margins around the unpressed platemark, which appears in full relief. In a flawlessly fresh state of preservation.

Powerfully illuminated by the glittering brightness of a light source that falls from the left, the young African woman – who also served Rembrandt as a model for a small tronie, and sat as well for one of the *Variae Effigies* created by Rembrandt's colleague Jan Lievens (Hollstein 66) – seems almost too dissolve into the play of light and shadow. Just a few rapidly executed curves serve to indicate the contours of her face against the brightness of the pale background, which remains untreated, rather than clearly defining them. In the harsh, almost blinding light, material details such as the costume and the flesh tones remain suppressed, or else "concealed" in the deep shadow on the right. The skin appears predominantly as a neutral white, which is why the composition has been known at the latest since Gersaint's inventory under the title "Mauresse blanche."

The international nature of Dutch maritime commerce during this period, particularly the West India Company's trading posts in West Africa and the Caribbean, meant that, though not exactly common, black people could certainly be seen in the Netherlands especially in the port cities of Amsterdam and Rotterdam, but also elsewhere, usually as family servants. However, although Rembrandt could presumably have seen a black woman, the likelihood of the etching being a proper portrait is small. The head shown almost in profile, with averted gaze, is given a sketchy but rather elaborate headdress with what appears to be a feather fanning out behind a perhaps a veil, not dissimilar from the fanciful headgear he was to use un his rather more assured etching of The Artist's Mother with Oriental Headdress *made the following year. Such decorative adornment would have been acceptable for tronies and it may be that Rembrandt was again adding to his repertoire, for use perhaps in Biblical scenes.* (J. Lloyd Williams)

JAN SAENREDAM um 1565 Zaandam – Assendelft 1607

50 *Diana und Kallisto.* *1606*
Nach P. Moreelse

Kupferstich. 30,7 x 40,3 cm
Bartsch 115; Hollstein (after Paulus Moreelse) 15; Hollstein 78/I (von IV)
Wasserzeichen: Straßburger Bindenschild unter Fleur de Lis mit angehängten Buchstaben WR (vgl. New Hollstein, The Muller Dynasty, part II, pag. 303, Nr. 1

Brillanter Frühdruck vor der Künstleradresse ‚Paulo Morelse inne' über derjenigen Saenredams, sowie vor den Adressen der späteren Verleger Rob. de Baudoux bzw. Joannes Janssonius.

Auf der Plattenkante bzw. minimal knapp innerhalb derselben geschnitten. Mit dem vollen Text im Unterrand. Unauffällig geschlossene Läsuren in den Rändern und entlang der sorgsam geglätteten Mittelfalte, die nur noch rückseitig wahrnehmbar ist – sämtlich zu vernachlässigen angesichts der Seltenheit des I. Druckzustandes, den G. S. Keyes nur in drei Exemplaren in den öffentlichen Sammlungen von Paris, Amsterdam und Rotterdam hat nachweisen können.

Das Sujet der die Schwangerschaft ihrer Lieblingsgefährtin Kallisto beim Bad an einem Bach entdeckenden Diana erfreute sich in den Niederlanden erst größerer Beliebtheit, nachdem C. Corts Kupferstich (New Hollstein 189) Tizians berühmte Bildschöpfung nördlich der Alpen populär gemacht hatte. Saenredam hat im Abstand nur weniger Jahre zwei der frühesten in den Niederlanden entstandenen Fassungen des Themas in Kupfer gestochen. 1599 die Version seines Lehrers H. Goltzius (Hollstein 77) und wenige Jahre später die hier vorliegende Version nach einer Grisaille von P. Moreelse, die sich heute in einer Pariser Privatsammlung befindet.

Wie Goltzius wenige Jahre zuvor, paraphrasiert auch Moreelse das berühmte Vorbild in seiner ebenfalls ins oblonge Querformat übersetzten Komposition aus zwei sich dialogisch zugewandten Figurengruppen, wobei beide Niederländer - die von Ovid beschriebene natürliche Szenerie eines kühlen Haines, *in dem ein Bach mit Gemurmel sanft dahinglitt,* akzentuierend - auf eine Brunnenarchitektur im Zentrum verzichten. Die Dramatik, mit der Tizian noch die Entdeckung der Schwangerschaft Kallistos schildert, der sich Jupiter in Gestalt der Diana so folgenreich genähert hatte, ist bei Moreelse einer fast elegischen Stimmung gewichen: Die Verzweiflung einer wider Willen werdenden Mutter scheint verwandelt in demütige Gleichmut, mit der Kallisto sowohl die Bloßstellung durch die anderen Nymphen als auch ihre Verbannung aus dem Kreis der Gefährtinnen der Diana erträgt. Und fast klingt – im Unterschied zu Tizian - eine sanfte Wehmut an in der schlafferen Körperhaltung und moderateren Gestik der Diana, die sich ob ihres Keuschheitsgelübdes gezwungen sieht, strafend Abschied zu nehmen von einer Freundin.

Virgineo comitata choro DYCTENNA subibat Fluxa omnes ponunt velamina PARRHASIS una Attonita cernunt uteri: huic DEA cœtibus absint
Fessa nemus. NYMPHIS sacro hoc ait amne lavemur: Ingemuit, NYMPHÆ posità mox veste tumorem Virgineis lascivus HYMEN gucis pectora pungit: N.a Wassenaer

JAN SAENDREDAM ca 1565 Zaandam – Assendelft 1607

50 *Diana and Callisto.* *1606*
After P. Moreelse
Engraving. 30.7 x 40.3 cm
Bartsch 115; Hollstein (after Paulus Moreelse) 15; Hollstein 78/I (of IV)
Watermark: Strasbourg bend beneath a fleur-de-lis with attached letters "WR" (cf. New Hollstein, The Muller Dynasty, part II, p. 303, no. 1

Brilliant early exemplar prior to the artist's address "Paulo Morelse inne" above that of Saenredam, and prior to the addresses of the later publishers Rob. de Baudoux and Joannes Janssonius.

Cut down to the platemark or slightly within it. With the full text along the lower margin. Small, inconspicuous defects along the margins, and along a painstakingly smoothed-down central fold, which is perceptible only on the reverse – all of which can be disregarded in view of the rarity of the 1st state, which G. S. Keyes was able to document in only three impressions held in public collections in Paris, Amsterdam, and Rotterdam.

The subject of Diana's discovery while bathing of the pregnancy of her favorite companion Callisto enjoyed great favor in the Netherlands after C. Cort's engraving (New Hollstein 189) of Titian's celebrated creation popularized it north of the Alps. Within just a few years, Saenredam produced two of the earliest versions of the theme to be engraved in copper in the Netherlands. The first, dated 1599, is based on a composition by his teacher H. Goltzius (Hollstein 77); several years later, he produced the present version after a grisaille by P. Moreelse, itself preserved today in a private collection in Paris.

Like Goltzius's version just a few years earlier, Moreelse's paraphrase too translates his celebrated model – consisting of two dialogically related figural groups – into a horizontal format; both Dutch artists delete the central fountain architecture in favor of the natural scenery, described by Ovid, of a cool grove "where a stream went murmuring over cool sands." In Moreelse's version, the dramatism of the discovery of Callisto's pregnancy (she has been seduced by Jupiter disguised as Diana) yields to an almost elegiac mood: the despair of a reluctantly expectant mother is transformed now into the meek equanimity with which Callisto endures the exposure of her secret by her fellow nymphs and her banishment from Diana's circle of followers. And in contradistinction to Titian, the more relaxed posture and restrained gestures of Moreelse's Diana seem to sound a note of gentle regret; she finds herself compelled by her solemn oath of chastity to bid a punitive farewell to her friend.

ROELANDT SAVERIJ 1576 Courtrai – Utrecht 1639

51 *Die Landschaft mit einem schlafenden Hirten unter einer knorrigen Eiche.* *Um 1608/10*

Radierung. 20,5 x 26,1 cm
Wurzbach 2/II; Hollstein 3/II
Wasserzeichen: Krone (?)

Die größere der beiden einzigen eigenhändigen Landschaftsradierungen des Künstlers, in denen er die Erlebnisse einer im Auftrag Kaiser Rudolph II. unternommenen Reise nach Tirol verarbeitet haben mag. Die chaotische Wildheit und Ungezähmtheit der alpinen Vegetation, insbesondere der im Überlebenskampf mitunter verworren sich windenden, fast schon bizarr anthropomorphe Formen ausbildenden Bäume, müssen ihn geradezu in Bann gezogen haben, so daß er sie nicht allein zum Gegenstand zahlreicher auf dieser Reise entstandener Zeichnungen, sondern auch zum dominierenden Element seiner beiden manieristischen Landschaftsradierungen wählte.

Fast scheint es, als wolle sich die Natur in der hier vorliegenden Komposition nicht bändigen lassen durch die menschliche Zivilisation. Alles strebt gleichsam in einem dynamischen Sog weg von dem rechts im Vordergrund rastenden Hirten. Der geradezu monströs verschlungene Baumriese, unter dem er sich mit seinen drei Ziegen niedergelassen hat, greift weit in die Tiefe der Landschaft in Richtung einer im Sumpf gelegenen, verfallenden Behausung, die von dem sie umgebenden Gebüsch zu überwuchert werden droht. Selbst ein aus Zweigen geflochtener Zaun, über den sich eine zweite Eiche im Mittelgrund zu der maroden Hütte neigt, ist bereits durch den Einfluß der Witterung so schadhaft geworden, daß er kaum noch die Ziege wird aufhalten können, die gerade im Begriff steht, sich von ihrem eingeschlafenen Hirten zu entfernen - ein eindrückliches Sinnbild für die unbändige Kraft der Natur.

Ausgezeichneter, kontrastreicher Abzug des seltenen Blattes. Mit der Verlagsadresse von Marco Sadeler. Eine vertikale Quetschfalte, nur rückseitig wahrnehmbar. Mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Bis auf vereinzelte Reste alter Falze auf der Rückseite, tadellos.

Mario Sadeler
excudit

ROELANDT SAVERY 1576 Courtrai – Utrecht 1639

51 *Landscape with a Shepherd Sleeping by a Gnarled Oak.* *Ca. 1608/10*

Etching. 20.5 x 26.1 cm
Wurzbach 2/II; Hollstein 3/II
Watermark: crown (?)

The larger of the two landscape etchings from the artist's own hand, in which he seems to have processed his experiences during a journey to Tyrol, undertaken on commission from the Emperor Rudolf II. The chaotic wildness and untamed quality of alpine vegetation, and in particular the struggle for survival by the often tangled, intertwined, almost bizarre anthropomorphic forms of the trees, must have cast a spell on Savery, for he not only made them the subject of numerous drawings produced during the journey, but also adopted them as the dominant elements of his two Mannerist landscape etchings.

In the present composition, one almost has the impression that Nature actively resists being constrained by human civilization. As though engulfed in a dynamic undertow, everything seems to strive away from the resting shepherd in the foreground. The gigantic, convoluted, almost monstrous tree beneath which the shepherd laid down to rest with three goats extends far into the depths of the landscape in the direction of a dilapidated cottage, set at the edge of a marsh, and seemingly becoming progressively overgrown by rampant vegetation. Even the fence, woven from branches, in front of which a second oak, set in the middle ground, leans over the ramshackle house, has become so damaged and weathered that it is hardly capable of containing the goat is apparently about to wander away from the sleeping shepherd – a striking emblem of the irrepressible forces of Nature.

Excellent, richly contrasting impression of the rare sheet. With the publisher's address of Marco Sadeler. A vertical fold is perceptible only on the reverse. With fine margins around the platemark. Impeccable apart from the isolated remains of an old hinge on the reverse.

52 *DIVERSA ANTIQVITATIS VISTIGIA, QVORVM INVENTOR B BREENBERGH FACTA A M. SCHAEP. ANNO 1648*

Landschaften mit Ruinen. *1648*

Nach B. Breenbergh

Titelblatt
Römischer Rundtempel mit hohem Turm
Ein Künstler skizziert eine Ruine, die von zwei Personen betrachtet wird
Der Pfad zu einem verfallenen Tor
Römische Ruinen in intensivem Licht
Das Haus inmitten einer zinnenbewehrten Mauer
Turm und Arkade in ein Haus integriert
Tor mit hohem, zerstörtem Turm links
Fußgänger vor einem Haus
Wasserfall und Bach vor Ruinen
Das an einen Turm grenzende Haus

Folge von 11 (von 12) Blättern. Kupferstich. 12,3-12,4 x 9,3-9,5 cm bzw. 9,3-9,5 x 12,1-12,4 cm
Nagler 1-9, 11,12; Le Blanc 2; Wurzbach 1; Hollstein (after Breenberg) 18-16, 28, 29;
Hollstein (Schaep) 1, 2-9/I (von II), 11 und 12
Wasserzeichen: Partiell ‚Bekröntes Straßburger Lilienwappen mit angehängten Buchstaben IV'
Provenienz: König Friedrich August II. von Sachsen (Lugt 971)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion CLVII, 1928, Nr. 1045
Deutsche Privatsammlung

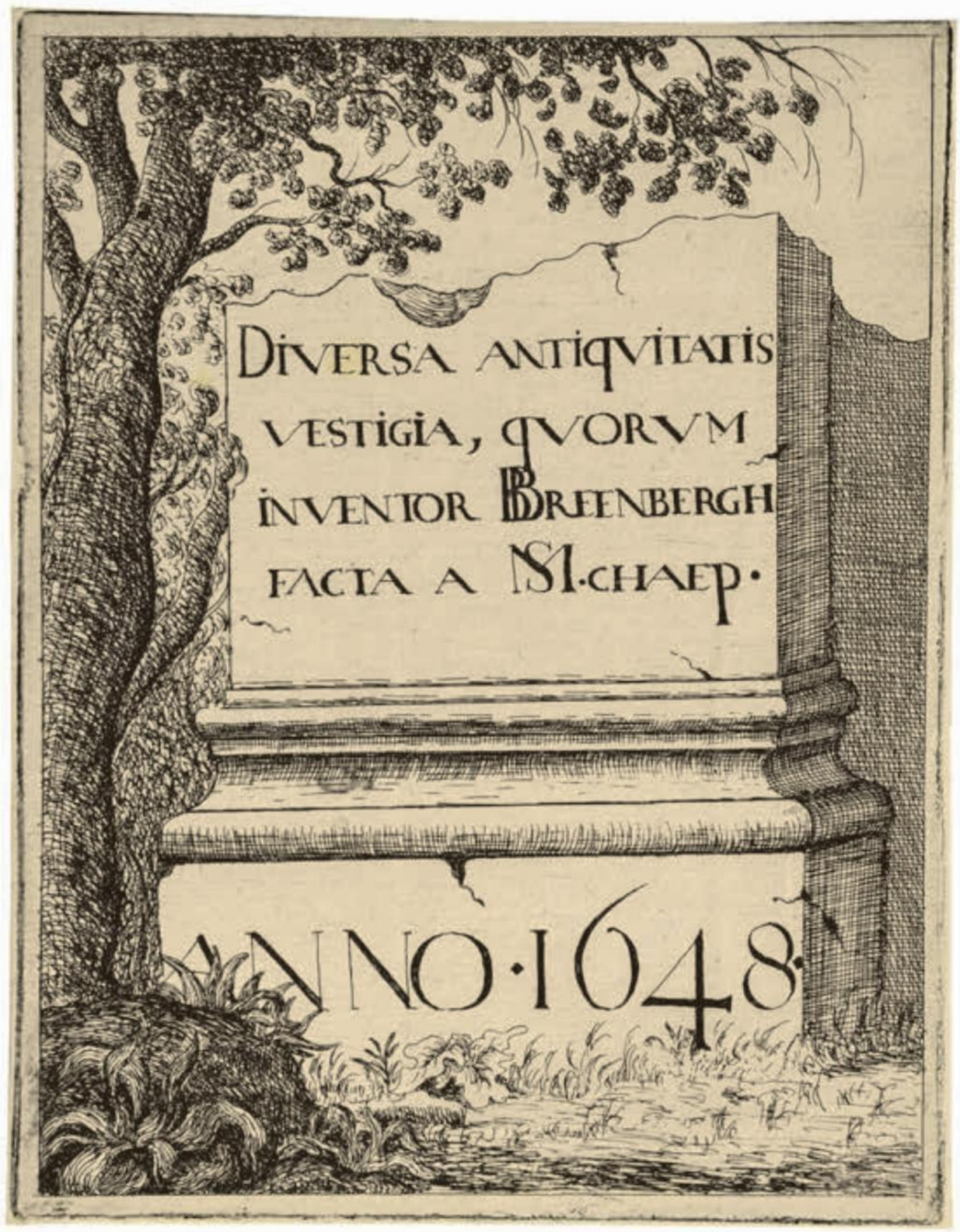
Superber Set prachtvoller Frühdrucke vor den späteren Nummern.
Bereits von Nagler als *sehr seltene Folge* qualifiziert, liegt die Serie von Ruinenlandschaften nach Breenbergh hier mit 11 von 12 Blättern so komplett vor, wie sie G. S. Keyes in keiner öffentlichen Sammlung hat nachweisen können.

Sämtlich von kaum zu überbietender Schönheit und Brillanz. Noch mit den delikaten Wischsuren und rauhen Plattenkanten, wobei der prononciert auf den Platten belassene Tonfilm den Kompositionen jeweils einen ganz spezifisch luminaristischen Reiz verleiht. Völlig homogen, mit feinen Rändchen und sämtlich gänzlich unberührt.

Schaeps Serie von Ruinenlandschaften entstand ausweislich des Titels der Folge nach Zeichnungen von B. Breenberg. Breenbergh war, als er 1620 nach Rom kam, geradezu überwältigt sowohl von den baulichen Überresten antiker Monumente, als auch der durchsonnten südländischen Atmosphäre und ließ sich gleich für Jahre in der Ewigen Stadt nieder. Nicht die Topographie, nicht die antike Ruine als solche, sondern ihr speziell pittoreskes Potential scheint ihn regelrecht in Bann gezogen zu haben, wenn er mit Feder und Tusche unmittelbar vor Ort zeichnend unterwegs war. Diese Zeichnungen sollten ihm später, als er sich in Amsterdam niedergelassen hatte, als Inspirationsquelle dienen für seine eigenen duftigen Radierungen, die geradezu Traumbilder eines bukolischen Arkadiens sind.

M. Schaep, über dessen Person bis anhin so gut wie nichts bekannt geworden ist publizierte seine Folge 1648, also noch zu Lebzeiten des Künstlers. Lediglich eine der von ihm verwendeten Zeichnungen hat sich im British Museum, London erhalten (Museum number 1836.0811.87) und erlaubt uns anhand des Blattes *Fußgänger vor einem Haus* (Hollstein 9) nachzuvollziehen, wie er seine Vorlage graphisch umgesetzt hat:

The comparison shows that Schaep, while making only small changes, altered the picturesque taste of the drawings by straightening the outlines of the forms. (M. Roetlisberger)


DIVERSA ANTIQVITATIS
VESTIGIA, QVORVM
INVENTOR BREENBERGH
FACTA A SI.CHAEP.
ANNO·1648·

B. B.

M. SCHAEP active in ca. 1648/49

52 *DIVERSA ANTIQVITATIS VISTIGIA, QVORVM INVENTOR B BREENBERGH FACTA A M. SCHAEP. ANNO 1648*
Landscapes with Ruins. 1648
After B. Breenbergh

Title sheet
Roman Circular Temple with Tall Tower
An Artist Sketching a Ruin that is Contemplated by Two People
The Path to a Dilapidated Gate
Roman Ruins in Bright Light
House in the Middle of a Crenellated Wall
Tower and Arcade Integrated into a House
Gate with Tall, Destroyed Tower on the Left
Man Walking in Front of a House
Waterfall and Stream in Front of Ruins
House Abutting a Tower

Series of 11 (of altogether 12) sheets. Engraving. 12.3-12.4 x 9.3-9.5 cm and 9.3-9.5 x 12.1-12.4 cm
Nagler 1-9, 11,12; Le Blanc 2; Wurzbach 1; Hollstein (after Breenbergh) 18-16, 28, 29; Hollstein (Schaep) 1, 2-9/I (of II), 11 and 12
Watermark: partial crowned Strasbourg fleur de lis with suspended IV
Provenance: King Frederick August II of Saxony (Lugt 971)
C. G. Boerner, Leipzig, auction CLVII, 1928, no. 1045
Private collection, Germany

Superb set of splendid early impressions prior to the later numbering.
Already qualified by Nagler as *a very rare series*, the present set of impressions of the series of *Landscapes with Ruins* after Breenbergh, containing 11 of the 12 sheets, is more complete than any set found in a public collection, as documented by S. Keyes.

All sheets characterized by virtually unsurpassable beauty and brilliance. Still with the delicate wipe marks and the inky platemark, and with the tonal film left on the plates, endowing each composition with a very specific luminist charm.
Utterly homogenous, with fine margins, all sheets entirely pristine.

As the title sheet suggests, Schaep's series of *Landscapes with Ruins* are based on drawings by B. Breenbergh. Upon his arrival in Rome in 1620, Breenbergh was overwhelmed by both the remains of antique monuments and by the sundrenched, southern atmosphere, and decided to settle for a number of years in the Eternal City. Not the topography, nor even the antique ruins in themselves, and instead their specifically picturesque potential seems to have cast a powerful spell on him, as he sketched with pen and ink directly on location during his peregrinations. Later, after he settled in Amsterdam, these drawings would serve as a source of inspiration for his own airy etchings, which appear almost as dream images of a bucolic Arcadia.

M. Schaep – concerning whose biography, we still know next to nothing – published his series in 1648, which is to say at a time when the artist was still alive. Only one of the drawings he used for his etchings, the *Man Walking in Front of a House* (Hollstein 9), survives in the British Museum in London (Museum number 1836.0811.87). That sheet allows us to reconstruct the way in which he translated his models into print works:

The comparison shows that Schaep, while making only small changes, altered the picturesque taste of the drawings by straightening the outlines of the forms. (M. Roetlisberger)

PIETER CLAESZ SOUTMAN ca. 1580 Haarlem 1657

53 *Türkischer Prinz zu Pferd.* *Um 1620/30*
Nach P. P. Rubens
Radierung. 32,7 x 22,3 cm
Schneevoogt pag. 145, Nr. 76; Hollstein 16/IV

Effektvoll kontrastreicher Abzug mit der Adresse ‚P. P. Rub. Pinxit' anstelle von "Adam Elsheimer Inuent".

Mit schmalem Papierrand um die Plattenkante. Bis auf vereinzelte Randausbesserungen und ein winziges Wurmlöchlein im linken Bein des Pferdes links, in ausgezeichneter Erhaltung.

P. Soutman gilt als der einzige Radierer von Rang im Stecherkreis um P. P. Rubens. Als Mitarbeit der Rubenswerkstatt war ihm der Fundus von Zeichnungen des Meisters zugänglich. Es ist jedoch ungeklärt, inwieweit Soutman seine Radierungen unmittelbar im Auftrag von Rubens geschaffen hat.

Während seines Romaufenthaltes hatte Rubens A. Elsheimer kennen und schätzen gelernt. Aus dessen um 1603 entstandenen >Steinigung des Heiligen Stephanus< (National Gallery of Scotland, Edinburg), die sich damals im Besitz von P. Bril befand, entnahm er einzelne miniaturhaft kleine Reiterfiguren des Hintergrundes und kompilierte sie in einer Zeichnung (British Museum, London) zu einer neuen eigenständigen Komposition. Sie sollte ihm verschiedentlich nach seiner Rückkehr nach Antwerpen als Inspirationsquelle dienen, etwa für Orientalenköpfe in der monumentalen >Anbetung der Könige<, die er 1609 für das Rathaus seiner Vaterstadt malte. Zur Vorbereitung der vorliegenden Radierung hat Soutmann das Blatt eigenhändig überarbeitet, um ihm einen bildhafteren Charakter zu geben.

Heu quantus armis, quantus adostegüis,
Quantusq; fastus, dopopulantibus
Pangæa dacis, et natantum
Scuta virûm, galeasq; voluit.

P. P. Rub. pinxit:

Ac nos supino semper in otio
Perdemus ævum. surgite Dardanj
Ciues, triumphatumq; captis
Imperium reparate Graijs.

Cum Priuil. P. Soutman fecit et excud.

PIETER CLAESZ SOUTMAN Ca. 1580 Haarlem 1657

53 *Turkish Prince on Horseback.* *Ca. 1620/30*
After P. P. Rubens
Etching. 32.7 x 22.3 cm
Schneevoogt p. 145, no. 76; Hollstein 16/IV

Effective, richly contrasting impression with the address "P. P. Rub. Pinxit" in place of "Adam Elsheimer Inuent."

With narrow paper margins around the platemark. In excellent condition with the exception of isolated repairs to the margins and a tiny wormhole on the left leg of the horse.

P. Soutman is regarded as the only high-quality etcher among the engravers grouped around P. P. Rubens.
As an assistant in Rubens' workshop, he enjoyed access to a rich fund of drawings by the master. It remains unclear, however, the degree to which Soutman produced his etchings directly on commission from Rubens.

During his stay in Rome, Rubens became acquainted with A. Elsheimer, whose work he esteemed. Rubens borrowed a number of small, miniature-style equestrian figures from the background of Elsheimer's *Stoning of St. Stephen* of 1603 (National Gallery of Scotland, Edinburg), then in the possession of P. Bril, assembling them to form an new, independent composition (drawing, British Museum, London). After Rubens's return to Antwerp, this drawing served him as a source of inspiration in various contexts, i.e. for the Oriental heads in the monumental *Adoration of the Magi,* painted in 1609 for the town hall in his hometown. In preparing for the present etching, Soutman reworked the sheet with his own hand, endowing it with a more incisive character.

HERMANN SWANEVELT Um 1603 Woerden – Paris 1655

54 *Vinnia Papa Julio in Via Flaminia.* *Um 1653*

Radierung. 11,6 x 18,0 cm
Bartsch 61; Hollstein 58/I (von III)
Wasserzeichen: Bekrönte Wappenkartusche mit Posthorn und
den Buchstaben B und V darunter
Provenienz: K. E. von Liphart (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, Auktion XXII, 1876, aus Nr. 1664
Deutsche Privatsammlung

Superber, atmosphärisch reicher Frühduck, vor der Löschung des Zusatzes *et ex* in Swanevelts Signatur und vor der Hinzufügung der neuen Verlegeradresse von H. Bonnart, bzw. vor deren Löschung.

Mit feinem Papierrand um die tonig abgesetzte, partiell noch rauh zeichnende Plattenkante. Makellos.

Swanevelt gilt als der profilierteste Radierer unter den niederländischen Italisanten. Seit spätestens 1627 in Rom ansässig, scheint er, ähnlich wie der etwa gleichaltrige Claude Lorrain, unermüdlich nach der Natur zeichnend in der Ewigen Stadt und ihrer Umgebung unterwegs gewesen zu sein, immer auf der Suche nach Motiven idyllischer Ideallandschaften, die er mit besonderem Gespür für den atmosphärischen Reiz milder Lichtstimmungen verschiedener Tageszeiten in seinen Skizzenbüchern festhielt. Obwohl er bereits noch in Rom während der 1630er Jahre begonnen hat zu radieren, entstand der Großteil seines druckgraphischen Werkes erst nach seiner vermutlich 1643 erfolgten Übersiedlung nach Paris. Für seine hier zumeist im eigenen Verlag publizierten Folgen von Landschaften mit Motiven aus Rom und dessen Umgebung hob er den in seinen Skizzenbüchern gesammelten Schatz an Naturstudien.

Die vorliegende Komposition, die Swanevelt in einer Serie von 13 Blättern unter dem Titel >Diverses veues dedans et dehors de Rome< 1653 publizierte, hat der Künstler in einer lavierten Vorzeichnung (Uffizien, Florenz, Steland Z1, 16.I) vorbereitet. Dabei mag er auf eine frühere, noch unmittelbar vor Ort auf einem seiner Streifzüge entlang der Via Flaminia entstandenen Skizzen von der Gegend um die ehemalige Sommerresidenz des Papstes Julius III. zurückgegriffen haben, die sich dieser vor der Porta del Popolo unweit des Tiber zwischen 1551 und 1553 von Vignola hatte errichten lassen.

Vinnia Papa Julio in via flaminia
H8 fe. et ex Cum pr Re

HERMANN SWANEVELT Ca. 1603 Woerden – Paris 1655

54 *Vinnia Papa Julio in Via Flaminia.* *Ca. 1653*

Etching. 11.6 x 18.0 cm
Bartsch 61; Hollstein 58/I (of III)
Watermark: crowned cartouche with coat of arms with post horn and the letters B and V below
Provenance: K. E. von Liphart (Lugt 1687)
C. G. Boerner, Leipzig, auction XXII, 1876, from no. 1664
Private collection, Germany

Superb, richly atmospheric early impression, prior to the deletion of the addition *et ex* to Swanevelt's signature, and prior to the new publisher's address of H. Bonnart, and prior to its deletion.

With fine paper margins around the tonally distinct, still partially inky plate-mark. Flawless.

Swanevelt was one of the most prolific etchers among the Dutch Italianite artists. Resident in Rome at the latest beginning in 1627, he seems to have been perpetually on the move, sketching tirelessly after nature in the Eternal City and its environs, not unlike Claude Lorrain, who was the same age, and searching ceaselessly for motifs for his idyllic, idealized landscapes, which he captured in his sketchbooks with an exceptional sensitivity to the atmospheric charm of the mellow luminous ambiences of the various times of day. Although he began etching in Rome during the 1630s, the greater part of his print oeuvre was produced after he settled in Paris, presumably in 1643. For the series of landscapes with motifs from Rome and its surroundings, most of them self-published, he drew upon the treasury of studies from nature he had compiled in his sketchbooks.

For the present composition, which Swanevelt published in 1653 in a series of 13 sheets under the title *Diverses veues dedans et dehors de Rome*, the artist produced a preliminary drawing with wash (Uffizi, Florence, Steland Z1, 16.I). In executing it, he may have had recourse to earlier sketches, perhaps produced during his rambles along the Via Flaminia, and showing the area around the former summer residence of Pope Julius III, erected for the pope by Vignola outside the Porta del Popolo, not far from the Tiber, between 1551 and 1553.

Tiepolo

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO 1706 Venedig – Madrid 1770

55 *Die Anbetung der Könige.* *Um 1749/57*

Radierung. 43,2 x 28,8 cm
De Vesme 1/I (von IV); Rizzi 27/I (von III); Russell 41; Succi 69/I (von II)
Wasserzeichen: Buchstaben ‚A V' unter Kreuzblume
Provenienz: Deutsche Privatsammlung

Die bereits von Basan 1767 als *chef-d'œuvre* G. B. Tiepolos bezeichnete, größte Komposition unter den gesamthaft 35 Radierungen des Künstlers - mitunter sogar zu den Höhepunkten der Graphik des 18. Jahrhundert gezählt - in einem exquisiten Frühdruck auf kräftigem, typisch venezianischem Papier, vor den postum hinzugefügten Nummern ‚3' oben links, sowie ‚25' oben rechts.

Noch mit dem ganzen tonalen Reichtum der Spuren sozusagen zufälliger Unebenheiten der Kupferplatte, die namentlich in den vom Künstler absichtsvoll nicht behandelten Bereichen, wie etwa im Himmel, atmosphärisch besonders effektvolle Akzente setzen, die so wichtig sind für den luminaristischen Reiz der Komposition. Das mit enormer Leichtigkeit vorgetragene, fast nervös strichelnde Lineament herrlich kraftvoll und von schönster Delikatesse in den nur zart geätzten Partien.

Mit 4 mm Rand um die partiell noch rauh zeichnende Plattenkante, d. h. unten noch mit dem sonst häufig abgeschnittenen freien Tablett. Eine sorgsam geglättete Falte und nur auf der Rückseite wahrnehmbar, so wie 2-3 winzige, stecknadelkopfgroße Papierausdünnungen, die partiell kaum merklich hinterfasert erscheinen, sonst in ganz ausgezeichneter Erhaltung. Der guten Ordnung halber sei ein winziges Rostfleckchen rechts oben erwähnt, das von einem im Papier eingeschlossenen Eisenpartikel herrührt, jedoch den selten schönen Gesamteindruck nicht weiter beeinträchtigt.

Die Darstellung Tiepolos greift auf Kompositionen gleichen Themas zurück, die seit dem 16. Jahrhundert in Venedig gängig waren, besonders auf Veroneses Anbetungen in London, Dresden und Vicenza. Ganz im Sinne der dekorativen Freskomalerei Tiepolos bezeugt auch die Radierung die Virtuosität seiner künstlerischen Mittel, die dem Blatt gleichsam Esprit und einen feierlich-silbrigen Glanz verleihen. Ähnlich wie auf dem Münsterschwarzacher Altarbild prunkt Tiepolo mit kostbaren Gewändern, welche die Anbetenden nicht als Könige, sondern als Geistliche auftreten lassen. Der Magier, der dem Christuskind andächtig die Füße küßt, scheint ein liturgisches Gewand zu tragen, während das Amulett auf dem Rücken ihn als heidnisch kennzeichnet. Daß hierin der Moment der Bekehrung erfaßt ist, verdeutlicht auch das antik-heidnische Sarkophagfragment, auf dem Maria thront. Den Triumph des Christentums symbolisieren darüber hinaus auch die zwei Säulen hinter dem Thron, die zwar zur gewöhnlichen Anbetungsikonographie gehören, als gebrochene Säulen aber als Fortitudo im Sinne von geistiger Kraft und Stärke des Christentums zu deuten sind.
(Peter Prange)

GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO 1706 Venice – Madrid 1770

55 *Adoration of the Magi.* *Ca. 1749/57*

Etching. 43.2 x 28.8 cm
De Vesme 1/I (of IV); Rizzi 27/I (of III); Russell 41; Succi 69/I (of II)
Watermark: the letters "A V" underneath a finial
Provenance: private collection, Germany

The greatest among the altogether 35 etchings by this artist, singled out already by Basan in 1767 as a *chef-d'œuvre* by G. B. Tiepolo, and often regarded as a high-point of graphic art in the 18th century, in an exquisite early impression printed on thick, typical Venetian paper, prior to the posthumously added number "3" above left, as well as the "25" on the upper right.

Still with the entire tonal richness generated by the traces of so to speak adventitious irregularities on the copperplate – areas that were deliberately left untreated by the artist, and which set particularly attractive atmospheric accents in the sky, for example, of such importance for the luminous quality of the composition as a whole. The almost nervously dotted network of lines, set down with great fluency, marvelously powerful and of the loveliest delicacy in the only faintly etched areas.

With 4 mm margins around the still partly inky platemark, which is to say, still with the blank tablet below, which is otherwise often trimmed away. A carefully smoothed fold on the reverse, along with two or three tiny areas of thinning paper, the size of pinpricks, which have been given barely perceptible repairs on the reverse, otherwise in an excellent state of preservation. A tiny rust spot on the upper right, caused by an iron particle contained in the paper, in no way impairs the overall impression, which is rarely so beautiful.

Tiepolo's composition echoes a theme that was often encountered in Venetian art beginning in the 16th century, in particular in Veronese's Adorations in London, Dresden, and Vicenza. Entirely in the spirit of Tiepolo's decorative fresco painting, this etching testifies to the virtuosity of his artistic resources, which endow the sheet with great esprit, and at the same time with a majestic silvery sheen. Not unlike the Münsterscharzach altarpiece, Tiepolo includes sumptuous garments, so that the adorants appear not as kings, and instead as ecclesiastics. The Magus who kneels devotedly before the Christ child seems to wear liturgical garb, while the amulet on his back identifies him as a pagan. That the scene depicts the moment of conversion is highlighted by the antique fragment of a sarcophagus on which the Virgin is enthroned. The triumph of Christianity is also symbolized by two columns behind the throne, which, to be sure, belong to the conventional iconography of the Adoration, but are also interpretable, as broken columns, as Fortitudo, as embodying the spiritual power and strength of Christianity. (Peter Prange)

GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO 1727 Venedig 1804

56 *Die Ankunft der Heiligen Familie in einer ägyptischen Stadt.* *Um 1750-53*

Radierung. 18,9 x 25,3 cm
De Veme 27; Rizzi 93/II; Succi 68/III

Blatt 27 der Folge: >Idée Pittoresche sopra la Fugga in Egitto…<

Ausgezeichneter, kontrastreicher Abzug. Mit der Nr. 27 unten links.

Mit bis zu 8 mm breiten Papierrändern um die Plattenkante. Bis auf eine kaum wahrnehmbare Faltspur über die linke untere Ecke, in sehr schöner Erhaltung.

In der zweiten nummerierten Ausgabe der Idee Pittoresche stellt Domenico ein Blatt an das Ende der Bildfolge, welches die Heilige Familie beim Betreten eines Stadttores zeigt. Man hat daher oft behauptet, daß hier das Ende der Flucht und die Ankunft der Reisenden in einer ägyptischen Stadt dargestellt sei. Bei der Entstehung der Radierung hat sich Domenico wahrscheinlich um deren Einordnung in eine wie auch immer geartete Handlungschronologie kaum Gedanken gemacht; wichtig war ihm auch hier der malerische Effekt der Komposition, in der er einen Pagen im Kostüm des 16. Jahrhunderts, Marktfrauen und levantinische Turbanträger, wie sie auch in den Erdteilfresken des Treppenhauses der Würzburger Residenz zu sehen sind, den bescheiden am linken Bildrand auftretenden Reisenden gegenüberstellt. Das Blatt führt nicht eine kohärente Bilderzählung zu Ende, sondern ist austauschbarer Schlußpunkt einer Bildserie, die die Variation zu ihrem Thema macht. (C. Conrad in: Ausst. Kat. >Giovanni Battista Tiepolo: Die Flucht nach Ägypten<, Stuttgart 1999/2000)

GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO 1727 Venice 1804

56 *The Arrival of the Holy Family in an Egyptian City.* *Ca. 1750-53*

Etching. 18.9 x 25.3 cm
De Veme 27; Rizzi 93/II; Succi 68/III

Sheet 27 from the series *Idée Pittoresche sopra la Fugga in Egitto…*

Excellent, richly contrasting impression. With the number 27 on the lower left.

With paper margins measuring up to 8 mm around the platemark. In a beautiful state of preservation apart from the barely perceptible trace of fold above the lower left corner.

In the second numbered edition of Idee Pittoresche, *Domenico positions a sheet at the end of a sequence of images that shows the Holy Family passing through a city gate. It has often been assumed that the composition depicts the terminus of their flight and their arrival in an Egyptian city. In creating this etching, however, it is likely that Domenico gave little consideration to the scene's ordering within a chronology of events, however conceived; he was concerned as mainly with the composition's painterly effect, which features a pageboy in 16th century dress, women at a marketplace, and Levantine turban wearers, as seen in the frescoes of the Continents in the staircase of the Würzburger Residenz, juxtaposed with the arriving travelers, who are positioned almost inconspicuously at the left-hand edge of the composition. The sheet does not bring a coherent pictorial narrative to a close, and is instead the interchangeable terminus of a series that varies its theme.* (C. Conrad in exh. cat. *Giovanni Battista Tiepolo: Die Flucht nach Ägypten*, Stuttgart 1999/2000)

Prins Robbert, vinder van de Swarte Prent Konst, W. Vaillant F.

WALLERANT VAILLANT 1623 Lille – Amsterdam 1677

57 *Das sogenannte Portrait von Prinz Ruprecht von der Pfalz.* *Um 1660*

Schabkunst. 21,3 x 16,3 cm
Wessely 55/II Hollstein 192/II
Wasserzeichen: Straßburger Lilienwappen mit angehängten Buchstaben ‚WR'
Provenienz: T. Graf. (Lugt 1092a)

Das einfühlsame, geradezu intime Portrait eines jungen Mannes mit aufgestütztem Kopf und federgeschmücktem Barett als Zeichen kapriziöser Phantasie, gilt, gemäß der Beschriftung ‚Prins Robbert, vinder van de Swarte Prent Konst,', die dem Schabkunstblatt Vaillants im hier vorliegenden zweiten Druckzustand hinzugefügrt wurde, als Jugendbildnis des Prinzen Ruprecht von der Pfalz.

Der musisch talentierte, 1619 in Prag geborene Sohn des Winterkönigs war gleichwohl nicht der Erfinder der neuen druckgraphischen Technik. Er gehörte vielmehr zu dem illustren Kreis von Kunstinteressierten am Mainzer Hof des Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn, die L. von Siegen, der die sogenannte >Schwarzkunst< bereits in den 40er Jahren des 17. Jahrhunderts entwickelt hatte, gut zehn Jahre später in die Geheimnisse des neuen Verfahrens einweihte. Bald schon vermittelte er das Verfahren, das es besser als die noch so virtuos geführte Radiernadel erlaubte, feinste tonale Abstufungen zu evozieren, W. Vaillant, der im Gefolge seines älteren Bruders, des Pfalzgrafen Karl Ludwig, zur Kaiserkrönung Leopolds I. 1658 nach Frankfurt gekommen war. Sandrart erwähnt Vaillant besonders lobend als denjenigen, der die ‚Schwarze Kunst' *so hoch gebracht, daß es in Warheit nicht höher kann gebracht werden* und bemerkt, daß seine Werke bei Sammlern hoch geschätzt und teuer bezahlt würden.

Eine von A. Hind noch Ruprecht selbst zugeschriebene, von R. Zijlma jedoch aus dem Werk des Prinzen ausgeschiedene Version des Bildnisses im Gegensinn (Hollstein [36]), die bisweilen als Vorlage für Vaillants Schabkunstblatt galt, dürfte, angesichts der gewissen zeichnerischen Härten und insgsamt geringeren Delikatesse in den tonalen Abstufungen, wohl eher als Kopie nach Vaillants Bravourstück anzusehen sein, das Wiebel unter die frühen Arbeiten des Künstlers rechnete.

Sehr schöner, weich zeichnender Abzug. Die weiße Stelle unter dem linken Arm, die als zusätzliches Kriterium des zweiten Etats gilt, hier sorgsam mit der Feder retuschiert. Ein Einriß im linken Rand unten sorgsam geschlossen und fast nur im Durchlicht wahrnehmbar. Zwei kaum sichtbare kleine Bereibungen im Schatten des Revers und unter dem linken Arm sind zu vernachlässigen angesichts der Seltenheit des Blattes.

WALLERANT VAILLANT 1623 Lille – Amsterdam 1677

57 *The So-Called Portrait of Prince Ruprecht, Count Palatine.* *Ca. 1660*

Mezzotint. 21.3 x 16.3 cm
Wessely 55/II Hollstein 192/II
Watermark: Strasbourg fleur-de-lis with the suspended letters “WR”
Provenance: T. Graf. (Lugt 1092a)

The sensitive, almost intimate portrait of a young man supporting his head in his hand and wearing a beret decorated with a feather, which serves as an emblem of capricious fantasy, depicts – at least according to the inscription, added to the 2nd state of Vaillant’s mezzotint – “Prins Robbert, vinder van de Swarte Prent Konst,” which is to say the youthful Prince Ruprecht, Count Palatine.

The artistically talented son of the Winter King, born in Prague in 1619, was not – notwithstanding the claim made by the above inscription – actually the inventor of this new printmaking technique. Instead, he belonged to an illustrious circle of art lovers at the Mainz court of the Elector Johann Philipp von Schönborn, a group which L. von Siegen – who had developed the so-called “black art” in the 1640s – initiated into the secrets of the new process ten years or so later. Before long, Ruprecht demonstrated the technique – which allows the practitioner to create the finest total gradations to a greater extent than the virtuosically wielded etching needle – to W. Vaillant, who had come to Frankfurt in 1658 in the entourage of Ruprecht’s elder brother, Karl Ludwig, the Elector Palatine, to attend the coronation of Leopold I. Sandrart mentions Vaillant with special praise as the one responsible for raising the “black art” *so high that in truth, it cannot be raised any higher*, remarking that his work was highly prized by collectors, who paid high prices for it.

A version of the portrait reversed left to right, and still attributed to Ruprecht himself by A. Hind, but excluded by R. Zijlma from the prince’s oeuvre (Hollstein [36]), which was at times been assumed to be the model for Vaillant’s mezzotint, should probably be regarded – in view of a certain graphic harshness and overall lack of delicacy in the tonal gradations – as a copy after Vallant’s bravura piece, which Wiebel considered to be one of the artist’s early works.

Very beautiful, mellow impression. The white area under the left arm, regarded as an additional criterion for the second state, painstakingly retouched here with pen and ink. A tear along the left-hand edge below carefully closed, and virtually imperceptible except in raking light. Two small, barely perceptible areas of abrasion in the shadow of the lapel and below the left arm are of little consequence in view of the sheet’s rarity.

JAN GILLISZ VAN VLIET Um 1600/10 Leiden 1668 (?)

58 *Brustbildnis eines sich grämenden Mannes.* *1634*
Nach Rembrandt

Radierung. 22,5 x 18,7 cm
Bartsch 22; Rovinski und Hollstein 22/I (von II)
Provenienz: Sir Edward Astley (Lugt 2775)
Van Puten (Lugt 2058)

Superber Frühdruck von kaum zu überbietender Schönheit und Brillanz.

Vor der späteren Adresse von Dancker Danckerts, der die Platte zusammen mit sechs weiteren ‚platen, Tronjen van Rembrandt, en Vliet', wie sie sein Nachlaßinventar von 1668 nennt, erwarb und als Serie publizierte.

Mit schönem, 2-3 mm breitem Papierrändchen um die partiell noch rauh zeichnende Plattenkante. Völlig unberührt und in perfekter Erhaltung.

Die einzige unter den von van Vliet nach Rembrandt radierten ‚Tronjen', die einem großen Historiengemälde des Meisters entlehnt ist. Das Gemälde >Der bereuende Judas< von 1629 (Privatbesitz Großbritannien) dürfte dabei nicht als unmittelbare Vorlage gedient haben, sondern er arbeitete nach einer heute verlorenen Studie, mit der Rembrandt die Figur des sich grämenden Judas vorbereitete, und die sich noch in verschiedenen Details von der endgültigen Fassung unterschied. So fehlen die Tränen auf der Wange des Reumütigen und er trägt einen Mantel, der die rechte Schulter und die Unterarme bedeckt:

Drawn studies and X-ray photographs show that Rembrandt experienced great difficulty in completing this painting to his satisfaction…the writer and diplomat Constantijn Huygens (1596-1687), secretary to Stadholder Frederick Henry, in his autobiographical jottings from the spring of 1631 chose to praise this figure of Judas to the high heavens:
«Let all Italy come, and all that has come down of what is fine and worthy of admiration from earliest antiquity: the posture and the gestures of this one despairing Judas, leaving aside so many other breathtaking figures [brought together] *in a single painting, of this one Judas I say who, out of his mind and wailing, implores forgiveness yet holds no hope of it, or has at least no trace of hope upon his countenance; that haggard face, the torn hair from the head, the rent clothing, the forearms drawn in and the hands clasped tight together, stopping the blood-flow; flung blindly to his knees on the ground in a* [violent] *excess of emotion, the pitiable horror of that totally twisted body – that I set against all the refined art of the past.»* (Ausst. Kat. >Rembrandt & Van Vliet<, Amsterdam 1996, Nr. 9)

R[, jnuentor

J.v. Vliet fec.
1634.

JAN GILLISZ VAN VLIET Ca. 1600/10 Leiden 1668 (?)

58 *A Man Grieving. 1634*
After Rembrandt
Etching. 22.5 x 18.7 cm
Bartsch 22; Rovinski, and Hollstein 22/I (of II)
Provenance: Sir Edward Astley (Lugt 2775)
Van Puten (Lugt 2058)

Superb early impression of virtually unsurpassable beauty and brilliance.

Prior to the later address of Dancker Danckerts, who acquired the plate, together with 6 further "platen, Tronjen van Rembrandt, en Vliet", as listed in his estate inventory of 1668, publishing them as a series.

With lovely paper margins measuring 2-3 mm around the partially still inky plate-mark. Utterly pristine and in a perfect state of preservation.

The only "tronie" etched by van Vliet after Rembrandt that is based on one of the master's great history paintings. *Judas Repentant* of 1629 (private collection, Great Britain) does not seem to have served directly as a model; instead, the artist probably worked from a now lost study through which Rembrandt prepared the figure of the grieving Judas, which differs in various details from the final version. Missing here are the tears on the cheeks of the regretful Judas, who wears a cloak that covers his right shoulder and lower arms:

Drawn studies and X-ray photographs show that Rembrandt experienced great difficulty in completing this painting to his satisfaction…the writer and diplomat Constantijn Huygens (1596-1687), secretary to Stadholder Frederick Henry, in his autobiographical jottings from the spring of 1631 chose to praise this figure of Judas to the high heavens:
"Let all Italy come, and all that has come down of what is fine and worthy of admiration from earliest antiquity: the posture and the gestures of this one despairing Judas, leaving aside so many other breathtaking figures [brought together] *in a single painting, of this one Judas I say who, out of his mind and wailing, implores forgiveness yet holds no hope of it, or has at least no trace of hope upon his countenance; that haggard face, the torn hair from the head, the rent clothing, the forearms drawn in and the hands clasped tight together, stopping the blood-flow; flung blindly to his knees on the ground in a* [violent] *excess of emotion, the pitiable horror of that totally twisted body – that I set against all the refined art of the past."* (exh. cat. *Rembrandt & Van Vliet*, Amsterdam 1996, no. 9)

FRANZ EDMUND WEIROTTER 1733 Insbruck – Wien 1771

59 *Personengruppe in einer Felsgrotte.* *Um 1760*

8 Blätter. Kaltnadel und Radierung. Je ca. 5,7 x 6,3 cm
Fehlt bei Nagler und Le Blanc; Winterberg A 18
Provenienz: Fürsten zu Liechtenstein

Hochinteressante Zusammenstellung von acht bis anhin großenteils unbeschriebenen Zustandsdrucken aus dem F. E. Weirotter speziell gewidmeten Konvolut der Sammlung der Fürsten zu Liechtenstein. Nach (Neu-)Ordnung der Druckzustände erlaubt sie einen selten, intensiven Einblick in das gleichsam tastend experimentelle Arbeiten Weirotters an der Kupferplatte dieser, vorwiegend mit der Kaltnaldel radierten Komposition, die Winterberg noch in Unkenntnis der spiegelbildlichen Signatur aus dem Oeuvre des Künstlers meinte ausscheiden zu müssen.
Unseres Wissens nach, handelt es ich dabei um das wohl umfangreichste Kompendium unterschiedlicher Zustandsdrucke dieser Komposition neben den beiden Abzügen im Weirotter-Klebeband der Albertina (D/III/26/35) und den vier Exemplaren des Weirotter-Albums der Graphischen Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln.

Bei zwei der acht Abzüge der Sammlung Liechtenstein handelt es sich um sogenannte Makulaturdrucke, d. h. Abzüge, die der Künstler während des Arbeitsprozesses von der bereits einmal abgedruckten Kupferplatte nahm, ohne die Platte zuvor erneut einzufärben. Obwohl diffuser im Druckbild, ließen solche Makulaturdrucke mitunter die graphischen Strukturen besser lesbar werden und erlaubten so dem Künstler, sich Klarheit über sein weiteres Vorgehen bei der Bearbeitung der Platte zu verschaffen. Dabei ging es nicht nur um Akzentuierungen der verschiedenen Schattenpartien, sondern auch um erwogene Abänderungen der Komposition selbst. So belegt ein Probeabzug unserer Gruppe, daß Weirotter die Wirkung seiner Personenstaffage ohne die Repoussoirfiguren des rechten Vordergrundes austesten wollte, indem er diese Gruppe versuchsweise einmal nur abgedeckt hat, bevor die Platte gedruckt wurde. Das Ergebnis scheint ihn gleichwohl nicht befriedigt zu haben, weshalb er die Figuren nicht auspolierte, sondern in den folgenden Druckzuständen weiterbearbeitete.

I. Reine Kaltnadel mit intensivem Grat, namentlich in den Schattenpartien an der Decke der Grotte als auch auf dem Boden, opak tiefschwarz.
   a. Makulaturdruck des I. Zustandes

I.

I.a

II. Die Komposition unverändert, jedoch der intensive Grat der Kaltnadelarbeiten partiell abpoliert, wodurch namentlich die Schattenpartien mehr Transparenz gewinnen.
a. Makulaturdruck des II. Zustandes

II.

II.a

III. Die Komposition aufs Neue intensiv überarbeitet: Die rechte vordere Ecke nun ganz mit der Kaltnadel überarbeitet ebenso wie die beiden Repoussoirfiguren. Die Schulterpartie des Mannes aber noch weiß. Die Strichlage in der Schattenpartie auf dem Mantel des vor der die beiden Grottenöffnungen trennenden Felswand sitzenden Mannes nun kontinuierlich zwischen dem weißen Kleid der neben ihm sitzenden Frau und der Kontur des Sitzenden im Vordergund. Der von hinten gesehene Mann im Zentrum nun intensiv mit Kaltnadel überarbeitet wie auch der am Boden Kauernde links von ihm.
Die linke untere, zuvor weiße Ecke mit einer schräg von links nach rechts fallenden Strichlage bedeckt und zusätzlich mit der Kaltnadel bearbeitet ebenso wie der bisher noch helle, nur von vier kurzen Strichen akzentuierte untere Teil der Felswand links, der nun auch tief verschattet erscheint. Die Kontur der linken Grottenöffnung etwas nach unten gezogen. Noch vor der Einfassungslinie und vor der Signatur. (Winterberg A 18/II)
a. Abzug des III. Zustandes, bei dem die Repoussoirfiguren im Vordergrund rechts abgedeckt wurden. Im abgedeckten Bereich mit Graphitstift überarbeitet.

III.

III.a

IV. Der intensive Grat der Kaltnadelarbeiten partiell abpoliert. Die Schulterpartie und die Kopfbedeckung der stehenden Repouissoirfigur rechts jetzt mit einer Strichlage bedeckt. Oben in der linken Grottenöffnung Zweige eingefügt. Der in beiden Grottenöffnungen sichtbar werdende Himmel nun mit feinen Azurlinien. Mit einer noch nicht ganz geschlossenen Einfassungslinie. Links unten die spiegelbildliche Signatur ‚Weirotter' hinzugefügt.

V. Der Grat der Kaltnadelarbeiten weiter abpoliert. Die Einfassung verstärkt namentlich am oberen Rand. (Winterberg A 18/I)

59 *Group of People in a Rock Grotto.* *Ca. 1760*

Eight sheets. Drypoint and etching. Each ca. 5.7 x 6.3 cm
Missing from Nagler and Le Blanc; Winterberg A 18
Provenance: the Princes of Liechtenstein

Highly interesting compilation of 8 hitherto largely undescribed state proofs from the convolute of the collection of the Princes of Liechtenstein especially devoted to F. E. Weirotter. Following the reordering of the printing states, they provide rare, intensive insights into Weirotter's almost tentative, experimental working process on the copperplate for this composition, executed mainly with drypoint, which Winterberg felt compelled to exclude from this artist's oeuvre, still unaware of the presence of Weirotter's signature, reversed left to right.
As far as we can determine, this must be the most comprehensive compendium of diverse proof states for this composition, alongside the two impressions found in the Weirotter album in the Albertina (D/III/26/35) and the four exemplars found in the Weirotter album of the Graphische Sammlung of the Wallraf-Richartz Museum in Cologne.

Two of the 8 impressions from the Liechtenstein Collection can be regarded as so-called maculature proofs, which is to say impressions produced by the artist during the working process without reinking the copperplate after creating another impression. Despite their rather diffuse appearance, such maculature proofs may render the overall graphic structure more intelligible, allowing the artist to achieve greater clarity concerning his ongoing preparation of the plate. It was not a question here solely of accentuating the various shadowed areas, but instead of carefully considered alterations to the composition as a whole. One proof from the present group, for example, shows that Weirotter wished to analyze the effect of the figural group in the absence of the repoussoir figures seen in the right-hand side foreground, and hence masked this group experimentally before printing the plate. Evidently, he was dissatisfied with the results, and decided not to polish out these figures, instead reworking them in subsequent printing states.

I. Pure drypoint with intensive burr, specifically in the shadowed areas on the roof of the grotto, as well as on the ground, which is opaque deep black.
   a. Maculature proof from the 1st state

II. The composition remains unaltered, but the intensive burr of the drypoint has been partially polished away, giving the shadowed areas greater transparency.
   a. Maculature proof from the 2nd state

III. The composition has now been intensively revised: the right foreground corner has now been reworked with drypoint, along with the two repoussoir figures. The shoulder area of the male figure is however still white. The strokes in the shadowed area on the cloak of the man who sits in front of the cliff wall that separates the two grotto openings is now more continuous with the white dress of the woman who is seated beside him and the contour of the seated figure in the foreground. The man at the center now intensively reworked with drypoint, along with the figure shown crouching on the floor to his left. The left lower corner, formerly white, has now been covered by strokes that fall from diagonally from left to right, and additionally reworked with drypoint, along with the hitherto still pale portion of the cliff wall below on the left, now accentuated by four short strokes, which now also appears deeply shadowed. The contour of the left-hand side grotto opening has been lowered somewhat below. Still prior to the framing line and the signature. (Winterberg A 18/II)
   a. Impression from the 3rd state, with the repoussoir figures on the right-hand side foreground masked. Reworked in the masked area with a graphite pencil.

IV. The intensive burr of the drypoint work now partially polished away. The shoulder area and head covering of the standing repouissoir figure on the right covered with lines. Branches have been added above to the left-hand side grotto opening. The sky, visible in both grotto openings, has now been given fine azure lines. The framing line is not yet complete. On the lower left, the reversed left-to-right signature "Weirotter" has been added.

IV.

V. The burr of the drypoint work has been further polished away. The framing line has been reinforced, specifically along the upper border. (Winterberg A 18/I)

V.

THOMAS WYCK Um 1616 Beverwijk – Haarlem 1677

60 *Der sich die Schuhe bindende Mann.* *Um 1640/50*

Radierung. 8,8 x 7,7 cm
Bartsch, Weigel, Dutuit und Hollstein 4
Provenienz: J. Cantacuzène (Lugt 4030)
Deutsche Privatsammlung

Die reizende Darstellung in einem rußig tiefschwarzen, zeitgenössischen Abzug, der den für Wyck typischen *très bel effet de clair obscur* (Bartsch) wunderbar zur Geltung bringt.

Mit 5 mm Rand, der die Komposition rahmenartig einfaßt. Bis auf einen kleinen braunen Farbspritzer über dem Hut des sich die Schuhe bindenden Mannes, unberührt und tadellos.

Eine der für Wyck typischen, in südlichen Gefilden angesiedelten Genreszenen, ganz in der Tradition der naturalistisch geprägten Darstellungen des Römischen Volkslebens P. van der Laers. Eine von Houbraken überlieferte Italienreise Wycks konnte bislang nicht eindeutig belegt werden. Es ist jedoch gut denkbar, daß Wyck unmittelbar in Haarlem noch in Kontakt mit van der Laer gekommen ist, der 1639 von Rom aus in seine Heimatstadt Haarlem zurückgekehrt war und dort 1642 starb, in dem Jahr, in dem Wyck Mitglied der Malergilde in Haarlem wurde.

THOMAS WYCK Ca. 1616 Beverwijk – Haarlem 1677

60 *Man Adjusting his Footwear.* *Ca. 1640/50*

Etching. 8.8 x 7.7 cm
Bartsch, Weigel, Dutuit, and Hollstein 4
Provenance: J. Cantacuzène (Lugt 4030)
Private collection, Germany

The charming depiction in a sooty, deep black, contemporary impression which brings the *très bel effet de clair obscur* (Bartsch) that is so typical of Wyck marvelously to the fore.

With 5 mm margins, which contain the composition like a frame. Pristine and impeccable apart from a small brown ink splatter above the hat of the man shown tying his shoes.

This genre scene, set in southern climes, is quite typical of Wyck, and entirely in the tradition of the naturalistic depictions of Roman popular life by P. van der Laer. Not positively verified to date is Houbraken's claim that Wyck traveled to Italy. It is however conceivable that Wyck came into contact with van der Laer in Haarlem, the latter artist having returned to his hometown from Rome in 1639, dying there in 1642, the same year when Wyck became a member of the painter's guild in Haarlem.

CONTE ANTONIO MARIA ZANETTI 1680 Venedig 1767

61 *Die Madonna mit dem Jesuskind, Johannes dem Täufer, dem Evangelisten Johannes und drei weiblichen Gestalten.* *1723*
Nach F. Parmigianino

Clair-obscur-Holzschnitt von vier Blöcken. 26,2 x 18,3 cm
Bartsch XII, pag. 176, Nr. 38/I (von II); T.I.B. 48, pag. 304, Nr. 38

Ausgezeichneter, in vier Abstufungen von Braun gedruckter Abzug, der das Weiß des unverbraucht frischen Papiers effektvoll als Höhungen in Erscheinung treten läßt.

Wie von Bartsch für die ersten Abzüge speziell erwähnt, mit der Widmung an Hugh Howard, einem seiner Londoner Kunstfreunde und Berater, sowie dem Datum 1723.

Mit partiell feinem Rändchen um die Einfassungslinie noch in der originalen Montage auf einem Albumblatt, wie von Zanetti publiziert. Makellos und vor allem hinsichtlich der Farben von schönster Frische und Brillanz.

Die Komposition gehört zu den frühen Clair-obscur-Holzschnitten des Künstlers. Sie entstand nach der Rückkehr Zanettis von seiner zweijährigen >Grand Tour<, die ihn über Paris 1721 nach London geführt hatte. Die Gruppe von 130 Zeichnungen Parmigianinos, die er aus der Sammlung des Earl of Arundel erwerben konnte, wurden für ihn ein unerschöpflicher Quell der Inspiration. Sie regten ihn an, sich intensiv mit den italienischen Chiaroscuro-Holzschnitten des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen, für die sie mitunter einst als Vorlagen entstanden waren. Für seine eigenen virtuosen Reproduktionen belebte Zanetti die Technik glanzvoll neu.

Der Künstler widmete das vorliegende Blatt an Hugh Howard, *un des meilleurs connaisseurs de son époque* (Lugt). Die ihm zugrunde liegende Zeichnung Parmigianinos, die sich später im Besitz von Baron D. Vivant-Denon befand, wo sie L. Boutellier in das Medium der Lithographie übertrug (Ausst. Kat. Parmigianino tradotto, Mailand 2003, Nr. 424), gilt heute als verschollen.

Celebri Vgoni Riovvard Typum hunc quem à Fran.
Parm.s delin. et Sculp. Ant.us M.a Zanetti donat, et dicat.

1723

61 *Madonna with the Infant Jesus, John the Baptist, John the Evangelist, and Three Female Figures.* *1723*

After F. Parmigianino

Chiaroscuro woodcut from four blocks. 26.2 x 18.3 cm
Bartsch XII, p. 176, no. 38/I (of II); T.I.B. 48, p. 304, no. 38

Excellent impression printed in four gradations of brown with the blank white areas of the fresh paper emerging quite effectively as highlighting.

With the dedication to the connoisseur Hugh Howard, one of the artist's London friends and advisers, as mentioned by Bartsch specifically for the initial impressions, as well as with the date of 1723.

With partial fine margins around the framing line, and still with the original mounting on the sheet of an album, as published by Zanetti. Flawless and displaying the loveliest freshness and brilliancy, particularly with regard to the colors.

This composition is among the artist's early chiaroscuro woodcuts. It was executed after Zanetti's return from his two-year Grand Tour, which took him to London via Paris in 1721. The ensemble of 130 drawings by Parmigianino he was able to acquire from the collection of the Earl of Arundel served him as an inexhaustible source of inspiration. It encouraged his intensive preoccupation with the 16th century Italian chiaroscuro woodcut – for which many of the drawings had served as templates. For his own virtuoso reproductions, Zanetti revived the technique, returning it to its former splendor.

The artist dedicated the present sheet to Hugh Howard, *un des meilleurs connaisseurs de son époque* (Lugt). The drawing by Parmigianino on which it was based – which was later owned by Baron D. Vivant-Denon, where it was translated into the medium of lithography by L. Boutellier (exh. cat. *Parmigianino tradotto*, Milan 2003, no. 424) – is today regarded as lost.

REINIER NOOMS gen. ZEEMAN Um 1623 Amsterdam um 1664

62 *Verschiedene Ansichten von Amsterdam.* *Um 1650/55*

S. Anthonis Marckt met de Waegh
De Eenhoorns Sluys
De Noorder Marckt met de Kerck
De Roowaensche Kaey
Het veer van de Uytersche schiet-schuyten
De Appelmarckt
Het Leytsche veer
Het Naerder veer

Folge von 8 Blättern. Radierung. 13,8 x 24,9 cm
Bartsch 47-54; Weigel und Dutuit 47-54/II (von III); Hollstein 13/III (von IV), 14/II, 15/II, 16/II, 17/II, 18/II, 19/II, 20/II
Wasserzeichen: Bekröntes Lilienwappen mit angehängten Buchstaben ‚PB' und Nebenmarke ‚VG' (ähnlich Churchill 395)
Provenienz: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Katalog 25, 1989, Nr. 17
Dr. O. Schäfer (Lugt 5881)
Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 207, 1992, Nr. 232
E. W. Kornfeld (Lugt 913b)

Brillanter, ganz homogener Set superber Frühdrucke, noch mit der ersten Adresse von Clement de Jonghe.

Wie von Dutuit für Frühdrucke außerordentlich hervorgehoben, die Hilfslinien in den Unterrändern sehr deutlich sichtbar, mit spitzen Plattenecken und noch nicht begradigten, tonig-rauh abgesetzten Plattenkanten. Als zusätzliche Kriterien darüber hinaus alle Blätter mit reichen Wischspuren und wunderbarem, gleichsam Luft und Atmosphäre vermittelndem Plattenton.
Entsprechend ihrer Herkunft aus einem alten Sammelband, sämtlich in schönster, taufrischer Erhaltung: jedes Blatt mit 2-3,5 cm breitem Papierrand.

Die Folge ist komplett von allergrößter Seltenheit. Sie fehlte z. B. in der umfangreichen Zeeman-Sammlung von P. Davidsohn.

Nooms gilt als der wohl bedeutendste Radierer von Schiffs- und Marinedarstellungen im 17. Jahrhundert in Holland. Gleichwohl stehen auch seine Stadtansichten etwa von Paris und Amsterdam in ihrer künstlerischen Qualität weit über denen seiner Zeitgenossen. Mit seiner malerischen Radiertechnik gelang es ihm gerade bei den Ansichten von Amsterdam vorzüglich die je spezifische Atmosphäre der diversen Örtlichkeiten gekonnt einzufangen mit all ihren Aktivitäten auf und am Wasser.

Verscheide gesichten binnen Amsterdam, geteickent en int licht gebracht door R. Zeeman.
S. Anthonis Marckt met de Waegh.
Clement de Ionghe excudit Amsterdam
1

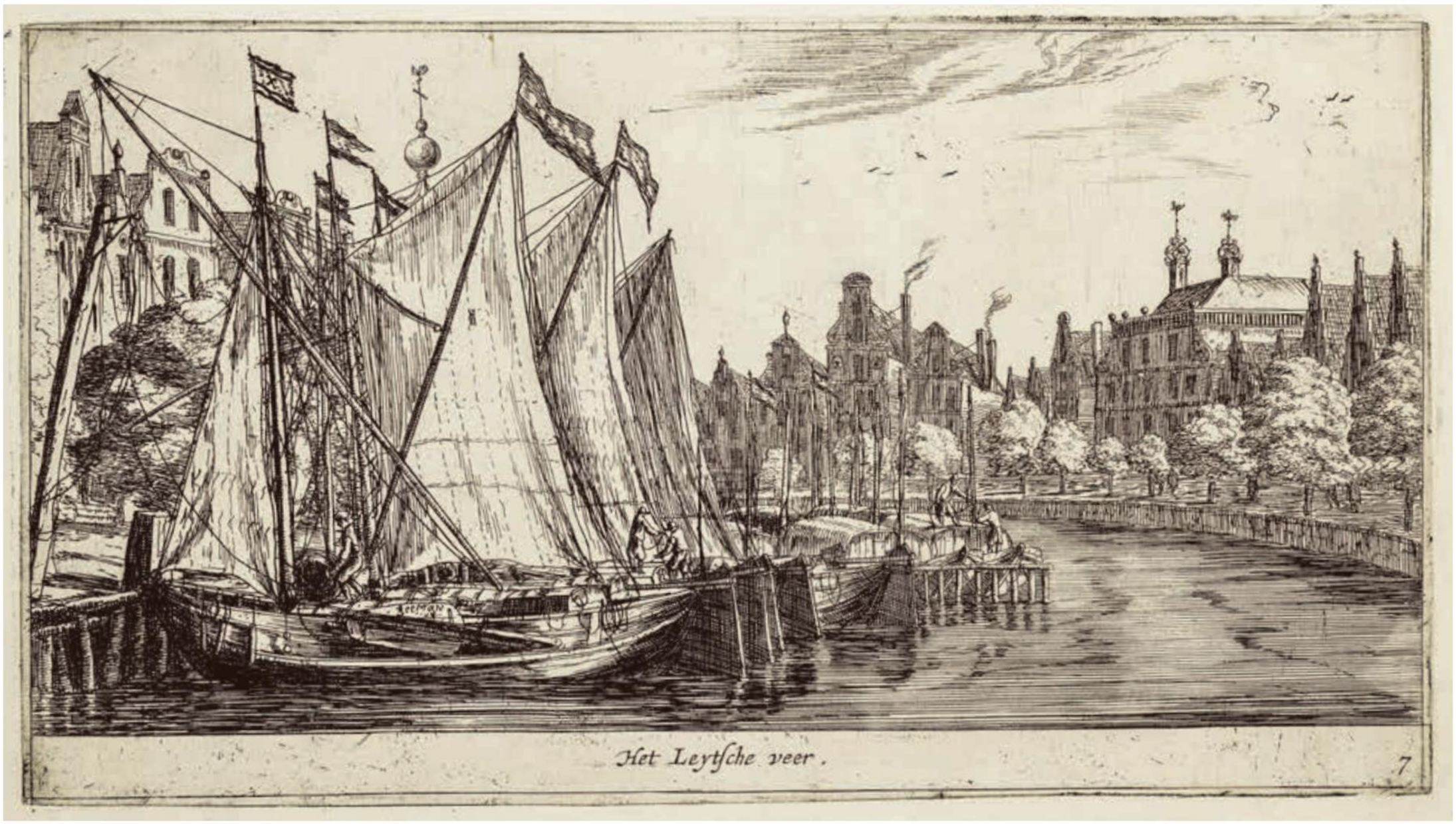
De Eenhoorns Sluys.
2

De Noorder Marckt met de Kerck . 3

De Roowaenſche Kaey . 4

Het veer van de Uyterſche ſchiet-ſchuyten. 5

De Appelmarckt. 6



Het Leytſche veer. 7

Het Naerder veer. 8

REINIER NOOMS, called ZEEMAN Ca. 1623 Amsterdam ca. 1664

62 *Diverse Views of Amsterdam.* *Ca. 1650/55*

S. Anthonis Marckt met de Waegh
De Eenhoorns Sluys
De Noorder Marckt met de Kerck
De Roowaensche Kaey
Het veer van de Uytersche schiet-schuyten
De Appelmarckt
Het Leytsche veer
Het Naerder veer

Series of 8 sheets. Etching. 13.8 x 24.9 cm
Bartsch 47-54; Weigel and Dutuit 47-54/II (of III); Hollstein 13/III (of IV), 14/II, 15/II, 16/II, 17/II, 18/II, 19/II, 20/II
Watermark: crowned fleur-de-lis with the suspended letters “PB” and the side mark “VG” (similar to Churchill 395)
Provenance: Kunsthandlung Helmut H. Rumbler, Catalog 25, 1989, no. 17
Dr. O. Schäfer (Lugt 5881)
Galerie Kornfeld, Bern, auction 207, 1992, no. 232
E. W. Kornfeld (Lugt 913b)

Brilliant, entirely homogenous set of superb early impressions, still with the first address of Clement de Jonghe.

As stressed emphatically by Dutuit for the earliest impressions, with the guide-lines along the lower edges still clearly visible, with the corners of the plate still pointed, and with the rough, still unsmoothened edges of the plate set off and tonally distinct. As an additional criterion, all sheets with a wealth of wipe marks and a plate tone that generates a marvelous effect of airy atmosphere.
In keeping with its provenance from an old collecting album, without exception in the loveliest, utterly fresh a state of preservation; each sheet with paper margins measuring 2-3.5 cm.

The complete series is of the greatest conceivable rarity. It is absent, for example, from the extensive collection of works by Zeeman owned by P. Davidsohn.

Nooms is regarded as the most important 17th century Dutch artist specializing in etchings of ships and maritime subjects. At the same time, his townscapes of Paris or Amsterdam, for example, far surpass his contemporaries with regard to artistic quality. In his views of Amsterdam, his painterly etching technique allowed him to skillfully capture the peculiar atmospheres of the diverse localities, with their abundance of activities on and around the water.

INDEX

H. Aldegrever		1, 2	M. Lorch		31
Anonym England		3	A. Masson		32
Anonym Italien		4	Meister S		33, 34
Anonym Niederrhein		5	P. Milan	→	4
B. Beham		6	P. Moreelse	→	50
H. S. Beham		7, 8	C. de Moor		35
A. Bloteling		9	R. Morghen		36
B. Breenbergh		52	J. H. Muller		37
R. Bresdin		10	A. van Ostade		38, 39
P. Bruegel d. Ä.	→	15	F. Parmigianino	→	61
F.-H. Buhot		11	G. Pencz		40, 41
J. Callot		12	F. Perrier		42
D. N. Chodowiecki		13	F. Piranesi		43
H. Daumier		14	G. B. Piranesi		44
J. Doetecum		15	F. Polanzani		45
L. Doetecum		15	Rembrandt		46 – 49
L.-J. Desprez	→	43	Rembrandt	→	3
A.-L.-R. Ducros	→	36	Rosso Fiorentino	→	4
A. Dürer		16 – 18	A. Rubens	→	9, 53
C. Dusart		19	J. Saenredam		50
A. Elsheimer	→	21	R. Saverij		51
C. Gellée, gen. Le Lorrain		20	M. Schaep		52
H. Goltzius	→	37	P. C. Soutman		53
H. Goudt		21	H. Swanevelt		54
F. de Goya		22, 23	G. B. Tiepolo		55
R. van den Hoecke		24	G. D. Tiepolo		56
W. Hollar		25, 26	W. Vaillant		57
M. Kellerkoven		27	J. G. van Vliet		58
M. Koch		28	F. E. Weirotter		59
C. W. Kolbe		29	T. Wyck		60
H. Lautensack		30	A. M. Zanetti		61
C. Le Brun	→	32	R. Nooms, gen. Zeeman		62

Katalogbearbeitung: Michael Weis
Übersetzungen ins Englische: Ian Pepper

VERKAUFSBEDINGUNGEN

Die Echtheit aller Graphikblätter wird ohne Einschränkung garantiert.

Rückgaberecht bei Nachweis von Mängeln gegenüber Katalogangaben.

Die Preise verstehen sich in Euro und sind Nettopreise. Bei Zahlung in fremder Währung gilt der uns auf dem Konto gutgeschriebene Euro-Betrag als geleistete Zahlung.
(Bankkonto bei der Frankfurter Volksbank e.G., Börsenstraße 1,
D-60313 Frankfurt am Main, BLZ 501 900 00, Konto 144100)
EU-Standardüberweisung:
IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF
Der Galerie unbekannte Kunden bitten wir um Referenzangaben.

Ansichtssendungen werden gerne ausgeführt, müssen jedoch 3 Tage nach Erhalt zurückgeschickt werden. Festbestellungen haben Priorität.
Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten.

Alle Waren bleiben bis zur vollständigen Bezahlung unser Eigentum (§449 BGB).

Erfüllungsort und ausschließlicher Gerichtsstand ist Frankfurt am Main.

CONDITIONS OF SALE

The authenticity of all items is unconditionally guaranteed. If any print is found to be inaccurately described it will be taken back.

The prices are payable in Euro and are net. If payment is made in foreign currency, only the amount in Euro is current, which is credited to our account at:
Frankfurter Volksbank eG, Börsenstraße 1, D 60313 Frankfurt am Main,
BLZ 501 900 00, account no. 144100
(IBAN: DE85 5019 0000 0000 1441 00, BIC (SWIFT): FFVBDEFF)
Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges.

Items will be sent on approval to institutions or clients known to us, but must be returned within 3 days of receipt. Firm orders will take precedence. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.

Title is reserved until complete payment of good
(§449 Civil Code of Germany).

If any dispute arises, the Court in Frankfurt is competent for both parties.

P. S. Rumbler

CHAMBRE SYNDICALE
CSLT
ESTAMPE DESSIN TABLEAU

H. H. RUMBLER